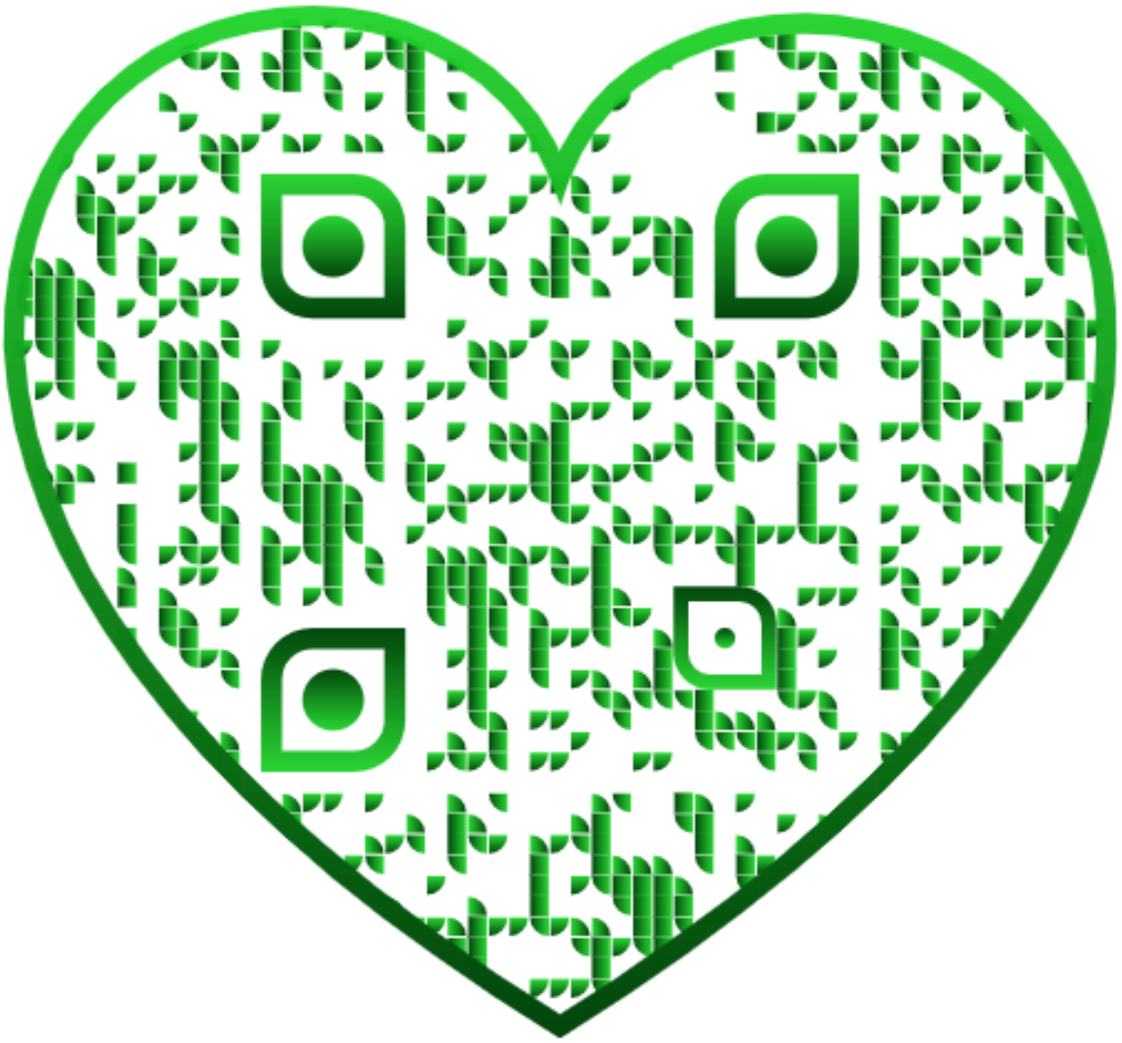
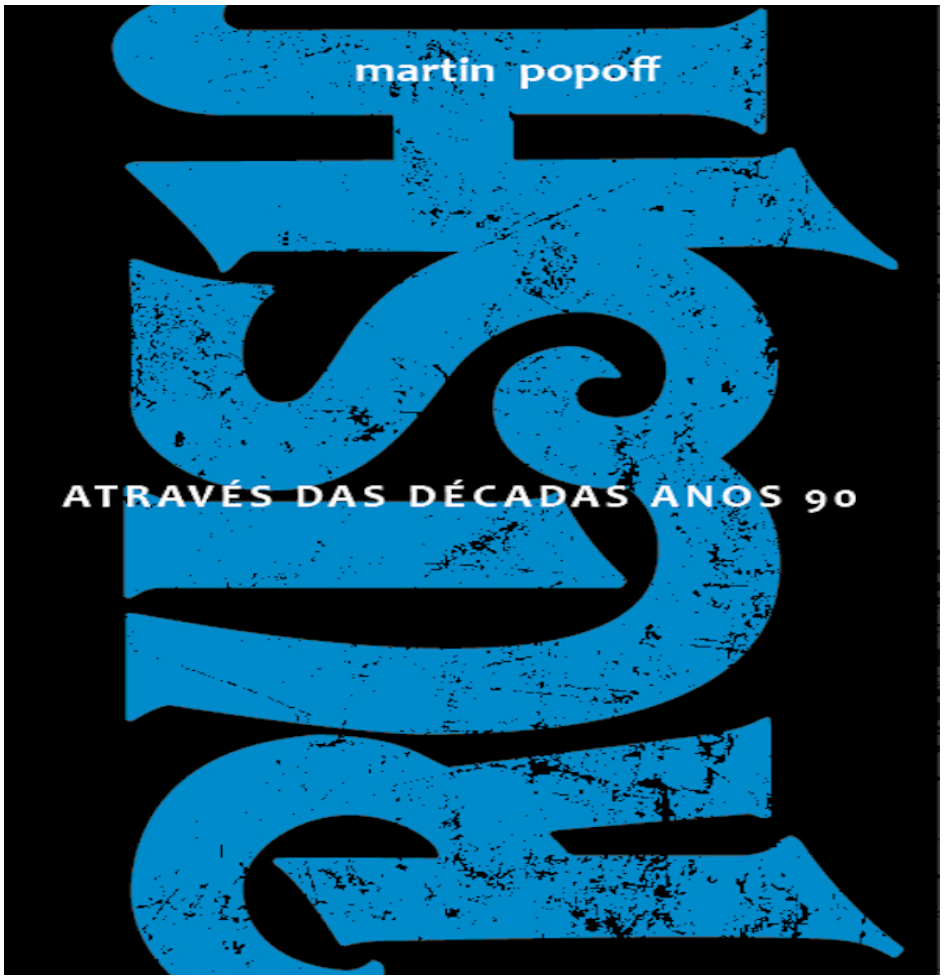
martin popoff

ATRAVÉS DAS DÉCADAS ANOS 90




martin popoff
ATRAVÉS DAS DÉCADAS ANOS 90

RUSH
Através das décadas
Anos 90

MÚSICA CULTURA POP ESTILO DE VIDA COMIDA

CRIATIVIDADE & IMPACTO SOCIAL

Copyright © Martin Popoff 2020 (Anthem)
Copyright © Martin Popoff 2020 (Limelight)
Copyright © Martin Popoff 2021 (Driven)

Títulos originais:
Anthem: Rush in the 70s.
Limelight: Rush in the 80s.
Driven: Rush in the 90s and “in the end”.

Publicado em acordo com a ECW Press e a RDC Agência Literária S.L.

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida, armazenada ou transmitida para fins comerciais sem a permissão do editor. Você não precisa pedir nenhuma autorização, no entanto, para compartilhar pequenos trechos ou reproduções das páginas nas suas redes sociais, para divulgar a capa, nem para contar para seus amigos como este livro é incrível (e como somos modestos).

Este livro é o resultado de um trabalho feito com muito amor, diversão e gente finice pelas seguintes pessoas:

Gustavo Guertler (publisher), Germano Weirich (edição), Candice Soldatelli (tradução), Cê Oliveira (preparação), Maristela Deves (revisão), Celso Orlandin Jr. (capa e projeto gráfico) e Juliana G. Reis (conversão ePub3).

Obrigado, amigos.

2023

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora Belas Letras Ltda.

Rua Visconde de Mauá, 473/301 – Bairro São Pelegrino

CEP 95010-070 – Caxias do Sul – RS

www.belasletras.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte (CIP)
Biblioteca Pública Municipal Dr. Demetrio Niederauer
Caxias do Sul, RS

P829r Popoff, Martin
Rush: através das décadas (Driven anos 90) / Martin Popoff, tradução de Candice Soldatelli. - Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2023.
e-book Driven ISBN 978-65-5537-296-0

Tradução de: Rush: across the decades (Anthem anos 70)
1. Rush (Grupo musical) - História.
2. Música canadense. 3. Heavy metal. 4. Hard rock.
I. Título. II. Soldatelli, Candice (trad.).

23/40 CDU 784.4(71)

Catalogação elaborada por Rose Elga Beber, CRB-10/1369

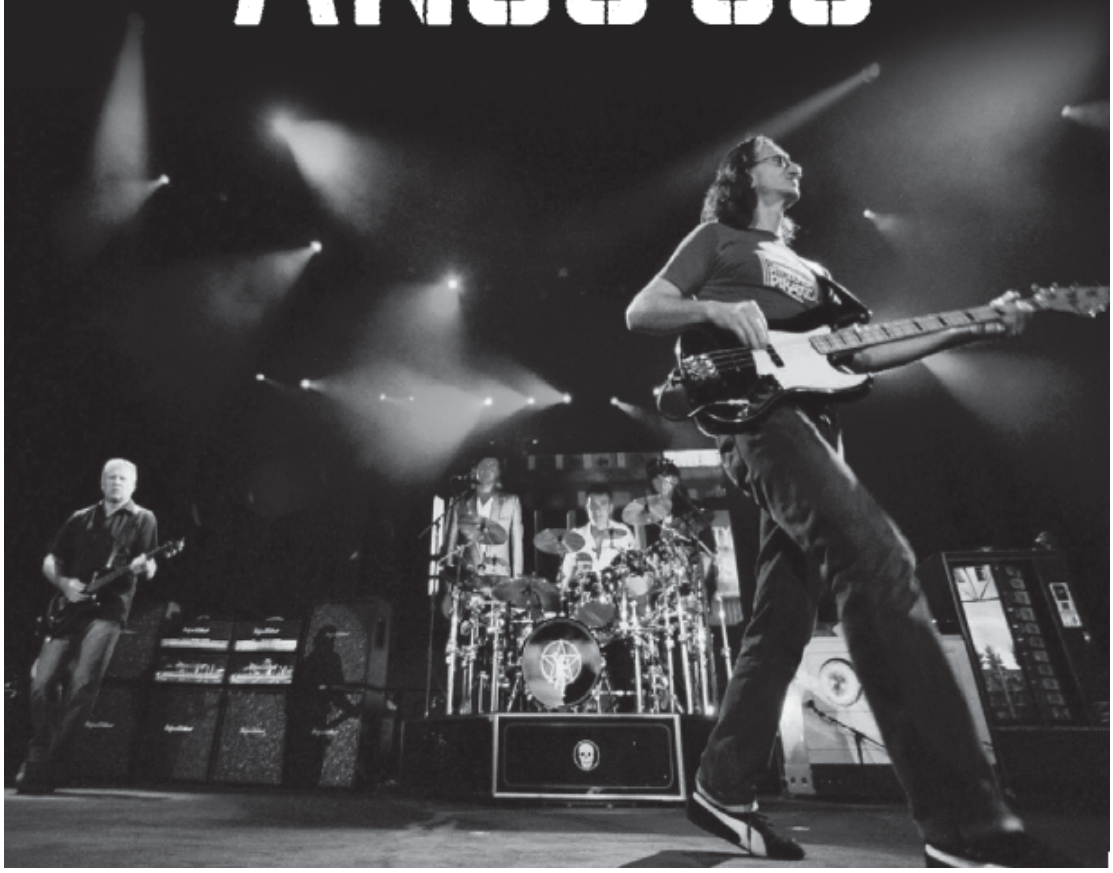
Sumário

Driven: anos 90

- Introdução
- Capítulo 1. Roll the bones
- Capítulo 2. Counterparts
- Capítulo 3. Test for echo
- Capítulo 4. Different stages
- Capítulo 5. Vapor trails
- Capítulo 6. Rush in rio
- Capítulo 7. Snakes & arrows
- Capítulo 8. Clockwork angels
- Capítulo 9. “In the end”
- Discografia
- Caderno de imagens anos 90
- Créditos
- Sobre o autor

Driven: anos 90

DRIVEN
ANOS 90



Introdução

Esta parte do livro marca a conclusão de uma trilogia, uma longa jornada pelo caminho da grandiosidade do metal progressivo. Começou com anthem: rush nos anos 1970, foi imortalizada e instigada por limelight: rush nos anos 1980, e é concluída, para além de sentimentos contraditórios, após a morte de neil peart decorrente de câncer no cérebro em 7 de janeiro de 2020.

A triste notícia veio perto do final do processo de produção de *Anthem* e *Limelight*, portanto naquelas partes do livro Neil permanece vivo eternamente e transmitindo sua sabedoria como "o Professor". Porém, o final trágico de um dos maiores nomes do rock não pode mais ser evitado e, portanto, é parte desta história.

Contudo, de momento, se vocês me permitirem, trago algumas informações de bastidores sobre o tema deste livro. Se está se perguntando por que – ou na verdade como *Driven* surgiu, deixe-me explicar, citando textualmente a introdução de *Anthem*, escrita há muito tempo.

Lá escrevi:

> *Como você já deve saber, este é meu quarto livro sobre o Rush, seguindo Contents Under Pressure: 30 Years of Rush at Home and Away, Rush: The Illustrated History e Rush: Album by Album. Desde então, houve vários desdobramentos interessantes que me fizeram querer escrever este aqui. Para começar, só um dos três livros, Contents, era uma biografia tradicional – autorizada, devo dizer –, mas muito curta, e como saiu em 2004, antes da aposentadoria oficial da banda, precisava de uma atualização. Pensei em fazer isso, mas não tinha muita*

certeza, porque precisaria de alguns acréscimos importantes.

Isso, felizmente, acabou acontecendo. No começo de 2010, comecei a trabalhar com Sam Dunn e Scot McFadyen, da Banger Films, no premiado documentário Rush: Beyond the Lighted Stage. Quem trabalha com documentários sabe que entre os diferentes entrevistados e as imagens sem diálogo que entram na edição para se chegar a um filme de 90 minutos, apenas uma porcentagem mínima das gravações é usada: o restante acaba repousando num arquivo e é raramente visto ou ouvido por alguém. Para encurtar a história, consegui usar esse arquivo, junto com outras entrevistas que realizei ao longo dos anos, além de algumas citações na imprensa especializada, para fazer com que este livro chegasse ao ponto de trazer algo novo e significativo à prateleira de volumes do Rush.

Então, graças em grande parte àqueles caras – assim como ao gentil consentimento de Pegi Cecconi do escritório da banda – aqui está o livro que complementa Contents Under Pressure com competência e se apresenta como a análise mais detalhada e completa do catálogo do Rush em seus primórdios.

Agora, nos próximos capítulos, o que se pode pensar sobre o Rush nos anos 1990 e “no final”, por assim dizer, nos anos 2000 e

2010 até a aposentadoria da banda em 2015, e a grande perda para a família e os amigos quando Neil foi levado de nós em 2020?

Obviamente chegaremos a esse tema, mas aqui é o lugar ideal para uma reflexão pessoal, então lá vai. Como um entusiasta fã de metal que estava mais animado com o que o Pantera andava fazendo naquele momento em que contavam com Phil e um contrato com uma grande gravadora, os timbres delicados de Roll the Bones me fizeram rapidamente deixar aquele álbum de lado. Com certeza, ainda havia empolgação diante de um novo álbum do Rush, e esse por alguma razão atraiu mais atenção do que o normal, mas ainda assim eu não estava satisfeito.

Quando Counterparts foi lançado, na minha cabeça, o Rush estava de volta – a música era encorpada, e as letras não ficavam para trás, mas não tinha mais aquela leveza que fez o trio já subestimado parecer ter 2,5 ou 2,25 integrantes. Eu amei o álbum, amei a ressonância do baixo, o estrondo da bateria, a autoridade do urro das guitarras. Test for Echo deu uma esfriada, assim como a capa do álbum, e logo em seguida nós todos tivemos de lidar com o choque do horror que foi a vida pessoal de Neil depois da morte da filha, Selena, e em seguida da esposa, Jackie. Talvez fosse o fim da banda: Alex e Geddy tinham um álbum solo cada (os quais soavam como o Rush dos anos 1990), e havia centenas de outras coisinhas. Sim, talvez fosse o fim.

Felizmente, não foi. Neil se reergueu da melhor forma que se poderia esperar diante das circunstâncias, e a banda retornou com um novo disco magistral, Vapor Trails. Não sei o que acontece com esse disco, mas deixando de lado a sabedoria sombria das letras, é possivelmente o melhor do cânone até o momento. Eu me senti

como se fosse a primeira vez desde Grace Under Pressure que o trio surgiu com um novo estilo de música, que, ao mesmo tempo, parecia arte. Amei aquele disco – ainda amo –, a mixagem antiga, a remixagem. Sempre tenho tempo para Vapor Trails.

Então uma coisa esquisita aconteceu. Escrevi o livro Contents Under Pressure e depois trabalhei com a equipe da Banger no documentário. Acrescentei mais dois livros do Rush em seguida, fui entrevistado para alguns documentários sobre a banda e, de repente, o Rush virou sinônimo de trabalho. Imagino que é o que acontece a qualquer momento, até mesmo quando penso em colocar um disco da banda para tocar (essa ressalva se desfez, felizmente). Mas, sim, lá estava eu morando em Toronto, e era Rush o tempo inteiro, e eu estava cheio. Só que então – Deus adora esses caras – Snakes & Arrows foi lançado, e tudo parecia renovado. Alguma coisa tinha mudado desde Vapor Trails. Fosse o novo produtor Nick Raskulinecz ou apenas o típico amadurecimento rápido da banda, de repente havia esse novo som, se eu puder generalizar, um som caracterizado por uma onda de calor e violões acústicos massageados com instrumentos elétricos.

Em seguida veio Clockwork Angels, e mal sabíamos nós que seria o último. Não apenas esse é um disco que surgiu com a mesma energia de seu predecessor, mas também havia um peso adicional devido à subtração dos instrumentos acústicos. E mais: o Rush entregou seu primeiro álbum conceitual depois de ter dado isso totalmente por encerrado no passado. Aqui eles se movimentam em alta velocidade através de um enredo desconcertante, mas que brilha com imagens ricas e o acréscimo da

estética steampunk à receita, o que foi ainda mais enfatizado pelos elementos de palco durante a turnê.

Então tudo estava terminado com um adeus discreto, a banda divulgou o último disco com uma turnê e em seguida embarcou na chamada R40, a turnê que comemorava o quadragésimo aniversário do Rush e trouxe músicas do catálogo em ordem cronológica reversa, com o cenário do palco ficando cada vez mais modesto até que restassem apenas três garotos tocando rock em 1974.

Quatro anos e cinco meses depois do último show do trio, a notícia chocante reverberava pela comunidade do rock anunciando a morte de Neil Peart, e ficou terrivelmente claro a todos que a aposentadoria discreta da banda tinha sido definitiva. Infelizmente, sobre esse último tópico, ainda há mais coisas a dizer. É aqui que o Rush termina e é aqui onde se pode encerrar esta trilogia, com esta parte em particular cobrindo o maior espaço de tempo e os piores acontecimentos possíveis. O lado positivo é que há uma quantidade semelhante de álbuns àqueles que foram analisados tanto em Anthem quanto em Limelight. De qualquer maneira, obrigado pela leitura. Seja você alguém que caiu de paraquedas aqui com o Rush moderno ou alguém que acompanha essa história desde Anthem, fico feliz em compartilhar minha profunda admiração pela banda com você. Sem mais delongas, nas palavras imortais do Professor, “Por que estamos aqui? Porque estamos aqui. Rolem os dados” (“Why are we here? Because we’re here. Roll the Bones.”).

Martin Popoff

Capítulo 1. Roll the bones

Foi assim que os anos 1990 começaram para o Rush.

Uma semana depois que Geddy, Alex e Neil propuseram o austero (ou coisa parecida) *Roll the Bones*, o Guns N' Roses lançou dois discos duplos, *Use Your Illusion I* e *Use Your Illusion II*.

Passou-se mais uma semana e, em 24 de setembro de 1991, o Nirvana apresentou ao público seu segundo álbum, *Nevermind*, impulsionado por uma música chamada "Smells Like Teen Spirit".

Roll the Bones não se parecia em nada nem com o Guns N' Roses nem com o Nirvana, muito menos com qualquer outra coisa que havia por aí (o que não necessariamente é uma coisa boa) a não ser *Presto*, o álbum do Rush tão esquálido, brando e modesto quanto esse, lançado dois anos antes quando a banda enfrentava a mesma realidade: hair metal, grunge e trash à frente, e o pop progressivo, suave e que lembrava um bonsai ou um origami – uma coisa curiosa – do trio, mas vamos lá assistir ao show do Rush de qualquer maneira.

No entanto, para crédito dos caras, há este aspecto: eles acreditavam no caminho totalmente evolucionário e excêntrico que escolheram e não tinham medo de arriscar. Rupert Hine voltou para a produção, significando que achavam ter acertado em *Presto*. Rupert era uma espécie de quarto membro na aliança do Rush, o que ajudou a ressaltar a identidade do projeto.

"Sentíamos que estávamos deixando alguma coisa escapar", afirma Geddy sobre a importância dessa forte visão de fora. "Sentíamos que não estávamos aprendendo o suficiente. É como ir

a um restaurante excelente, ver todos aqueles ótimos pratos e querer experimentar todos; nós éramos assim. Sentíamos que tínhamos esse ótimo começo. Houve essa sólida formação, e aprendemos muito sobre como fazer discos. Nascemos nesse mundo do rock, tínhamos algumas ferramentas e queríamos refiná-las. E o único meio de se fazer isso era trabalhar com mais pessoas, com pessoas diferentes.

"Por causa do estilo de música que tocávamos, havia um forte preconceito contra esse tipo de heavy metal progressivo, e tivemos dificuldades para trabalhar com todos os produtores com quem queríamos formar uma parceria. A cada pausa nas gravações e turnês, havia uma nova lista de produtores. Chegamos a procurar produtores que talvez fossem as pessoas mais improváveis para trabalhar conosco, mas que tinham esse vigor em produção. E foi assim que tudo começou. Quando chegava a hora de gravar um álbum, listávamos alguns nomes e selecionávamos alguém a partir daquela lista. Quem podemos descobrir? Quem está por aí? Quem tem uma personalidade marcante como produtor? Essa pessoa pode despertar entusiasmo na gente?

"No começo, buscávamos experiência. Hoje penso, e especialmente por causa de Nick, que buscamos uma energia jovial e atitude diferente de fazer discos, um modo de nos manter atualizados. Não podemos evitar sermos quem somos e não vamos trabalhar com mais ninguém na banda. Aqui estamos nós três e somos dedicados ao nosso trabalho, então qual seria a coisa mais fácil de mudar? As pessoas que nos cercam na hora de fazer um disco. Esse é o caminho mais fácil – e para mim o mais inteligente –

para trazer nova energia e novas ideias para dentro de uma ideia antiga – o Rush –, sabe? Uma ideia com 40 anos de existência."

Rupert reflete: "Na hora, por causa da urgência de continuar inovando, buscamos modos de mexer as peças ao redor, alguma contribuição, uma contribuição aleatória. Uma marca da banda é querer permanecer juntos fazendo discos, porque poderiam se separar, poderiam ter formado três bandas independentes e fazer milhões de coisas com a base de fãs que têm, e ainda assim ganhar muito dinheiro. Mas eles nunca se sentiram tentados a isso, e um eventual álbum solo sempre foi um projeto paralelo e nada mais.

"Há essa vontade absoluta de permanecer juntos e descobrir até onde essas três pessoas podem ir. Não acho que seja uma dificuldade, não acho que seja desespero, creio que seja sempre por vontade deles, é sempre um pensamento elaborado, um cálculo em termos do momento em que pedem que essa contribuição aleatória seja trazida para seu mundo. É uma decisão calculada sobre um ponto que tem sido bem pensado entre eles. Estão no controle total de suas vidas e da direção da banda. Isso por si só é totalmente único – é uma das muitas coisas de fato únicas com relação a esse grupo."

Típico dos homens letrados e civilizados que eram, o Rush seguiu para um retiro antes de gravar o novo disco, se hospedando no Chalet Studio em Claremont, Ontário, durante dois meses e meio para compor, cada um desempenhando os próprios papéis de longa data. Quando não estavam observando pássaros ou consertando os alimentadores das aves, Geddy e Alex alinhavam sua música aos padrões rudimentares de bateria eletrônica de Alex, ambos se reunindo com Neil à noite para ver o que poderiam criar juntos.

Assim como em *Presto*, a composição aconteceu com guitarra, baixo e bateria, e não com os teclados, também com uma forte ênfase nas melodias vocais – é comum afirmar que os anos de Rupert Hine foram a era do canto, quando Geddy mudou a atenção que dedicava aos teclados para tornar as melodias vocais mais marcantes, ou as melodias passaram a desempenhar um papel mais contundente na música, quase como uma narrativa de quarto instrumento.

"Não me lembro de termos uma conversa individual com os integrantes do Rush sobre qualquer outra banda ou outro tipo de música", conta Rupert. "É claro que eu estava muito feliz de manter qualquer interferência sonora externa fora do caminho e simplesmente poder admirar a pureza do que a banda era capaz de criar. Mas isso não é toda a verdade, porque acabei de lembrar uma coisa: de fato recordo quando Neil falou do Living Colour, mas imagino que tivesse a ver com alguma questão ideológica, nada que afetasse diretamente o Rush. Quero dizer, eu ficava encantado com o fato de que Alex nunca tivesse me dito: 'Sabe essa música, quero que o som da guitarra fique um pouco parecido com isto…' Nunca aconteceu.

"E quase todas as bandas dizem: 'Sabe aquele som que faz parte da trilha tal e tal? Quando eles fazem aquilo?', e você começa o trabalho a partir dali. Sempre adorei a ideia de ter uma tela em branco para tudo, para cada música, para cada álbum, para cada trecho de uma canção. Você simplesmente começa: 'Bem, estou pensando no que poderíamos fazer para deixar essa parte realmente ressoar, realmente dar certo, sabem?', e não partir de fora, de qualquer estrutura de referência que não seja a sua própria,

então pode desenterrar alguma demo incrível que você fez dez anos atrás e dizer: ‘Aqui, olha, adorei isso’ ou ‘Ah, sim, vamos usar isso’. Era bem mais a cara do Rush pegar emprestado do próprio material.

“Não posso afirmar que *Roll the Bones* faça parte da era em que o som de Seattle tinha sido lançado. Parece que estávamos totalmente isolados disso, mas eu não iria encorajá-los de verdade a fazer qualquer outra coisa a não ser ficar atentos. Não se pode deixar de estar atento sendo musical. Não estou sugerindo que se vá morar numa ilha e não se ouça nada – é preciso absorver a musicalidade do planeta, sem dúvida, mas vai fazer isso se seus olhos estiverem bem abertos e se você for musical.”

“Não acho que algum dia eu soube onde o Rush se posicionava no cenário musical, para ser bem honesto”, brinca Geddy. “Acho que nenhum de nós sabe. E isso é uma bênção, porque entramos no estúdio e fazemos o que achamos divertido fazer e o que é bacana fazer. Sim, ouvimos outras coisas e tentamos trazer coisas novas para nosso trabalho. Naquela época, era o começo do rap e do hip-hop e tudo mais, e Neil escreveu uma letra realmente engraçada nesse estilo, e pensamos, por que não colocamos isso numa música? E foi assim que toda aquela parte no meio de ‘Roll the Bones’ surgiu. Foi apenas nós brincando com essa seção rítmica meio pateta com um rap sobre ela.

“Basicamente não temos um plano. Acho que muitas bandas têm mesmo um grande plano, um plano master, e nós não temos isso. Quando começamos a criar um álbum novo, simplesmente não sabemos o que vai acontecer. Deixamos as coisas acontecerem. Com certeza eu queria melhorar a composição em *Roll the Bones*, porque eu tinha essa sensação de que apresentamos mais estilo do

que conteúdo em *Presto*. Esse foi o tipo de resíduo que ficou daquele álbum. 'The Pass' era de fato poderosa, mas muitas das outras canções daquele disco não ficaram guardadas comigo do ponto de vista de ressonância musical. Então estávamos realmente concentrados na composição, e acho que acertamos no alvo nesse quesito. Muitas das músicas de *Roll the Bones* realmente têm força na minha opinião."

"Mas estamos sempre experimentando", continua Geddy. "Quero dizer, só porque tivemos sucesso não significa que vamos parar. É desse modo que vemos as coisas. Podíamos ter entrado no estúdio e continuado a fazer *Moving Pictures* repetidas vezes, mas isso não faz parte da nossa personalidade. Somos curiosos demais, insatisfeitos demais com o lugar onde nos encontramos, por isso sentimos que precisamos continuar avançando. Temos que encontrar o melhor Rush, sabe? Continuamos a buscar a melhor versão do Rush.

"E mesmo quando atingimos esse sucesso incrível – ah, que ótimo, temos sucesso, podemos ser a atração principal, podemos gastar mais dinheiro na produção –, tudo isso nos permitiu ter uma ampla latitude, mas não mudou o sentimento que temos quando nos reunimos para trabalhar na nossa música: 'Ok, o que vai nos tornar melhores? O que vai nos tornar melhores compositores, melhores produtores e melhores músicos?'. Essa é a motivação. Talvez pareça que só começamos a experimentar depois de um tempo, mas se você olhar para o primeiro álbum do Rush e depois ouvir Fly by Night, são discos totalmente diferentes. O que 'By-Tor & the Snow Dog' tem a ver com 'Finding My Way'? São mundos

diferentes. Foi quando começamos a experimentar. E veja Caress of Steel. Aquilo foi experimentação pura! Nós sempre fizemos isso.

"Também sempre fomos colocados de lado e rotulados. A maioria das bandas são, presumo. Mas eu sentia que sempre havia mais em nós do que os rótulos que nos colocavam. Eu sentia que havia mais coisas acontecendo, e fomos facilmente rotulados como um trio de metal, ou uma banda progressiva, ou uma banda de narrativas de fantasia. Talvez isso, de alguma forma, tenha servido de motivação para nós. Continuarmos tentando tirar esses rótulos, entende? No final, contudo, somos uma banda de hard rock – já falei isso inúmeras vezes. Eu me identifico dessa forma, e acho que nós todos vamos concordar – se tivermos que receber um rótulo, seria de banda de hard rock."

O trio estava tão preparado depois das sessões de composição de Roll the Bones que o desempenho dos músicos e os arranjos das demos foram usados como referência de forma bastante nítida, com Neil acertando meticulosamente as partes mapeadas para a bateria com uma eficiência implacável. O álbum foi gravado entre fevereiro e maio de 1991, usando o idílico e histórico Le Studio em Morin Heights, assim como o McClear Place em Toronto. Os agradecimentos no encarte do disco iriam para os pássaros, um reflexo do novo hobby de Geddy, e também para a CNN, que os rapazes assistiam com frequência para se manterem atualizados com as notícias. As coisas seguiram tranquilas – a bateria e o baixo foram gravados em quatro dias, as guitarras em oito –, e o trabalho foi finalizado com dois meses de antecedência, antecipando o lançamento do álbum em três meses com relação à data inicialmente proposta, janeiro de 1992.

“É o que costumamos fazer”, diz Alex, sobre ter Rupert Hine uma segunda vez. “Gostamos de dar duas chances aos produtores. A experiência foi positiva, tudo parecia ir bem, o álbum foi bem, e não acho que tivemos qualquer dúvida sobre trabalhar com ele de novo. Achamos que poderia ser uma coisa boa, então apenas demos continuidade. Rupert tem um grande senso de musicalidade, arranjo, composição. Foi o que ele trouxe ao projeto como um todo. Nós realmente temos nosso próprio jeito. Sabemos o que queremos conquistar. É legal que tenhamos alguém ali para nos orientar durante o processo e tomar algumas decisões que não queremos tomar. E acho que esse disco é um pouco mais encorpado. Um pouco mais pesado, talvez mais duro. Há boas canções com bons arranjos.

“Mas é uma coisa engraçada, o fato de a gente trabalhar com produtores ao menos duas vezes. Talvez na primeira não nos demos conta da profundidade da relação ou do quão longe se pode avançar. Quero dizer, sempre aprendemos com todos com quem trabalhamos – é um ponto-chave. Fico pensando agora se nós simplesmente deveríamos fazer isso uma única vez e seguir em frente rumo ao desconhecido. É algo emocionante e desafiador. Com Terry, naqueles primeiros anos, gravávamos dois álbuns por ano, então era um ambiente diferente. Não havíamos alcançado o estágio em que incorporávamos outros instrumentos; a banda era mais simples em sua forma e estava muito confortável com Terry. Mas depois de nove discos, realmente era o momento para seguirmos adiante e trabalharmos com outras pessoas.”

“Ninguém quer ficar no mesmo lugar para sempre”, continua Lifeson. “É chato, e você começa a se sentir inquieto e angustiado,

e quer mudar. Sempre tem sido assim conosco. É fácil repetir alguma coisa várias vezes, como fazem algumas bandas de hoje que são muito populares, com um som em particular e um vocalista muito fácil de identificar. Eles fazem o mesmo álbum repetidamente. É um grande sucesso, e está tudo bem, mas no final das contas tudo termina e não há evolução, não há desenvolvimento. Você pode olhar para trás e dizer, bem, ganhei muito dinheiro e está tudo bem, mas o que isso agregou à sua vida? Sempre foi fundamental para nós mudar e seguir em frente. Experimentamos muito. Nós nos arriscamos e tentamos algumas coisas, e nem sempre tivemos sucesso. Nossos fãs verbalizaram suas críticas, o que eles gostaram e o que não gostaram. E eu sinto certo orgulho das coisas de que não gosto, porque aprendemos com elas e estamos sempre seguindo em frente. Estamos sempre pensando sobre como abordar alguma coisa de um jeito diferente."

"Bem, não estou pensando em álbuns", ri Alex, se recusando a dizer quais discos fracassaram. "Algumas músicas sem dúvida são mais fracas. E, é claro, você sente isso no momento em que se distancia mais do álbum. Não tem como salvar. Nunca começamos com 20 músicas e gravamos apenas as 12 melhores. Sempre trabalhamos com aquelas 12 e é tudo o que temos. Portanto, damos um jeito de deixá-las 100%. Invariavelmente há algumas canções mais fracas que outras. Há muita informação, muita música para se trabalhar. É por isso que temos produtores, alguém que reflita sobre as ideias e nos ajude a ter mais foco. Há alguns arranjos que não deram certo, algumas músicas que não funcionaram, às vezes sons e pequenas coisas que simplesmente não me trouxeram 100% de satisfação."

Mais uma vez, essa inquietude era algo que Rupert Hine admirava imensamente na banda. Ele conta: “Eu me lembro de ter uma conversa – em especial com Neil, embora a banda inteira estivesse lá – sobre quanto admirávamos David Bowie por ser o exemplo mais perfeito de artista que arriscaria perder metade dos fãs – e ele geralmente perdia – a cada álbum. No entanto, sempre ganhava o mesmo número de fãs entre as pessoas que nunca tinham comprado um único disco dele na vida, álbum após álbum, durante todos os anos 1970 e ao menos metade dos anos 1980. Conversei com muitas pessoas que disseram: ‘Nunca gostei de um disco de David Bowie antes, mas este novo álbum é fantástico, cheguei a comprar’. E você sabe que há outros como essa pessoa que não tinha comprado pela primeira vez. E Bowie continuaria esse processo, que o manteve inovador e no topo absoluto de sua arte por mais de 15, quase 20 anos.”

“Neil adorava essa ideia”, continua Rupert. “Com uma banda, é muito mais difícil fazer isso, alguns poderiam dizer que é quase impossível, com certeza fazer algo na mesma extensão que David Bowie fez. O Rush, provavelmente mais que qualquer outra banda, colocava essa ideia à prova, de se manter original. De dar um novo propósito à sua composição, principalmente Neil, que, afinal, era a voz textual do grupo. Era nele que recaía a responsabilidade de dar sentido a cada canção e ao álbum como um todo. É uma rota paralela contextual e bastante textual.

“Não estou dizendo que Geddy e Alex não contribuíram com as letras, mas Neil em geral escreve a letra completa, e ela é apresentada à banda como uma ideia plena, dentro de si e para além de si, o que é incomum e muito bom. Do ponto de vista do

produtor, isso é o melhor a se fazer, porque desde o princípio se sabe exatamente o que se está tentando alcançar com essa canção, o que está sendo comunicado. Eu odeio quando estou trabalhando com uma banda que não tem as letras das músicas prontas – 'Temos um verso e um refrão, que começa assim, blá, blá, blá', e aí gravamos trechos arbitrários de uma canção que ainda não está dizendo nada."

Dada sua ligação com Neil sobre as letras, Rupert acredita que deve ter sido Peart dentre os três quem mais quis contratá-lo como produtor da banda.

"Pensando nisso agora, sim. Sei que foi Neil quem sugeriu. Geralmente as discussões mais conceituais sobre o álbum e a música – em contraponto aos arranjos e a produção – sempre partiam dele. Presumo ser porque ele é o cara responsável pelas palavras que saem da boca de Geddy. A peça vocal do Rush – a trombeta se preferir – é a voz de Geddy, mas o motor é Neil. Eu sinto que é ele quem está conduzindo a banda em geral, a ideologia da banda. É coletivo, é claro, cedo ou tarde, tudo é coletivo. Mas sinto que a essência da mudança provavelmente comece com Neil. Eles com certeza se sentiram dessa forma nos dois álbuns em que trabalhei, mas imagino que seja provável ser sempre assim."

Se Neil é o motor de propulsão da ideologia do Rush, Hine acredita que "Geddy é o mestre da banda, o diretor musical. Está envolvido em tudo, mesmo nos solos de guitarra ou no que for – sempre com gentileza, nunca de modo desagradável ou provocador no mau sentido. Ele era o organizador, o equivalente a um diretor de turnê. Tinha esse lado pragmático. Mas, quanto a mim, sempre penso: 'O que estamos tentando alcançar com este disco a que fui

convidado a fazer parte? Qual é o motivo de se fazer este álbum além de ser o 14º dessa longa história? O que vamos fazer que vai tornar este capítulo realmente significativo? O que vocês querem dizer?'. E tão logo se usa a palavra 'dizer' – e eu a usava o tempo todo, – se sente que todo mundo olha na direção de Neil. A voz do Rush é Neil. Ele sempre esteve no epicentro.

"As questões do dia a dia sempre ficavam com Geddy, e Geddy é um cara amável, uma pessoa fantástica para se trabalhar, inteligente, iluminado, muito engraçado. Guardo comigo o tempo todo a voz dele imitando a avó judia, era de morrer de rir. E eu diria que Alex se diverte mais fazendo um álbum do Rush do que os outros dois juntos. Ele simplesmente parece estar brincando num parquinho. É quando dá o seu melhor. Queria vê-lo no parquinho o tempo todo, sabe, sem a supervisão dos pais."

A arte de capa que Hugh Syme criou para Roll the Bones é impressionante. Visualmente atraente, com o nome da banda em destaque bem na frente e no centro – como é tradição, não há uma tipografia específica que tenha sido mantida desde o início, já que nunca houve uma tentativa de estabelecer um logo definitivo. Ainda assim, causa uma forte impressão o nome "Rush" misturado com letras maiúsculas e minúsculas e formado com dados pretos. Observe também que de cima para baixo o dado fica "mais escuro" à medida que o número de pontos brancos diminui de seis para dois. Tudo isso é montado numa parede de dados brancos, ou "bones" – "ossos", na gíria corrente, que têm esse nome porque originalmente eram feitos de marfim e porque sua aparência lembrava uma caveira. E, claro, há uma caveira na capa: Hugh sempre está disposto a uma brincadeirinha extra para os olhos e o

cérebro. O menino na pintura realista de Syme lembra um jovem refletindo sobre seu papel na vida ao longo da discografia do Rush, incluindo o personagem na capa de Power Windows e o protagonista da canção (e do vídeo) “Subdivisions” – assim como as vinhetas imaginadas para “Tom Sawyer” e “New World Man”. Nosso jovem Dennis, o Pimentinha está chutando uma caveira numa calçada estreita perto de um bueiro, que é renderizado nas mesmas cores da parede de dados, refletida na água. A caveira é um dos ossos que podem rolar, e também é o osso com maior significado. Trata-se de um memento mori, um objeto que serve para nos lembrar do fim, assim como a cena na íntegra: do garotinho que bravamente brinca com a morte às plantas que lutam para crescer em meio ao concreto, às evocações do destino e da aleatoriedade da vida representadas pelos dados.

A inspiração de Neil para o título foi um conto de ficção científica escrito por Fritz Leiber chamado “Gonna Roll the Bones” – “Que rolem os dados”, que ele tinha lido nos anos 1970; não há uma influência direta da história no conceito ou nas letras de Peart, mas Neil havia gostado da expressão e anotou para referência futura.

Sem surpresa alguma, a faixa de abertura de Roll the Bones é uma das músicas mais aceleradas do álbum, e não perde tempo para mostrar a que veio. “Dreamline” também encontra Neil quase que imediatamente penetrando as profundezas e desenvolvendo os temas sugeridos no título e na arte de capa do disco. Depois de um salto acrobático da plataforma, passa a examinar o apelo da exploração geográfica: as viagens pelas estradas, a inquietude, a vitalidade plena de sair pelo mundo. Observações sobre a natureza efêmera do tempo e, portanto, da vida são reforçadas pela guitarra

de Alex, que parece emular o som das batidas de um relógio. Mesmo o título da música proposto por Neil, uma palavra inventada, é calcado com significado suficiente para servir como um microcosmo para a canção na totalidade, assim como no sentido mais amplo do álbum.

“Há explicações diferentes”, afirma Peart. “Eu realmente gosto de ‘Dreamline’ porque pude escrever versos que eram imagísticos e não rimavam, me libertando dos meus usuais hábitos de ordenação. Roll the Bones ainda parece muito gratificante para mim; é apenas uma boa seleção de músicas.” Os versos de abertura trazem Neil fazendo referência à astronomia, assunto sobre o qual se propôs a escrever depois de assistir a um episódio do programa NOVA da PBS sobre imagens de satélite após um de seus conhecidos trechos de ciclismo entre os shows, dessa vez de Cincinnati a Columbus. A arte do CD que simboliza essa canção apresenta três ossos flutuando (um para cada membro da banda?) diante de um pôr do sol no oceano. Assim, há ossos, certa nostalgia e o senso de possibilidade de que alguém sente quando está diante de uma vista ampla. A fúrcula de galinha também é chamada de “osso da sorte” porque duas pessoas agarram as extremidades com o dedo mindinho, fazem um pedido e o partem em dois pedaços. Quem fica com a parte maior do osso terá o desejo atendido. De novo, aqui está o elemento do acaso, rolando os dados.

Nos anos seguintes, “Dreamline” se tornou a música favorita da banda para tocar ao vivo – a canção era forte o suficiente para servir de abertura do álbum ao vivo Different Stages – assim como chegar ao número 1 da parada Mainstream Rock Tracks dos Estados Unidos. Realmente, mesmo que o Rush não tivesse

habilidade para o puro rock nessa conjuntura, “Dreamline” é formatada para ser tocada ao vivo, devido à pausa nas estrofes e ao ataque quando chega a hora do refrão. Mais uma vez, mesmo nessa parte “pesada” do álbum, os acordes de Alex são comportados e firmemente entrelaçados, a bateria de Neil é turbulenta e cheia de tons, e Geddy toca seu baixo Wal. Todos os três músicos parecem ainda mais suavizados por uma sonoridade similarmente tímida, de pontadas gritantes de teclados que, por falta de competição por parte do Rush, se tornam a assinatura do refrão, o ponto alto da canção que é destaque de Roll the Bones.

“Uma música que simplesmente adoro é ‘Bravado’, amo como a melodia e as palavras se casam com perfeição”, diz Neil sobre a faixa seguinte do álbum, uma música pop calculadamente sombria e hipnótica moldada pelo padrão de chimbal de duas mãos. “É uma de nossas composições mais bem-sucedidas no geral – arranjos, interpretação, tudo o que foi combinado junto.”

Alex adora o fato de que o solo de guitarra na faixa tenha sido criado bem tarde da noite: envolto em emoção, tocado com sua Telecaster na solidão e gravado direto na fita, completamente perfeito para combinar com a letra séria de Neil sobre pessoas que fazem a coisa certa, o heroísmo pessoal de heróis inauditos e a performance lenta e firme de Geddy.

Rupert acha que essa canção tem relação profunda com a emoção e a fragilidade despertadas por esse álbum. “Suponho que se você realmente mantiver as coisas tão originais quanto possível, isso significa perigo – tem que ser assim. Quero dizer, ser original de verdade é ir para algum lugar novo e avançar passo a passo ou dar um pequeno salto à frente, exatamente da forma como o Rush

tem feito, ou um salto até maior no caso deles. Então há sim um risco que provavelmente leva certa fragilidade para alguns momentos. Com certeza senti que havia um elemento emocional brotando ali. Há pouco me referi ao parquinho de Alex, o que achei bem comovente. Havia alegria nisso.

“As pessoas ficam em cima do muro com o Rush. Respeitam muito a banda, mas acham que são técnicos demais, sabe, que não têm emoção suficiente. E geralmente Neil é um tanto narrativo, com uma visão objetiva em vez de criar um lamento de dentro para fora. Esses aspectos podem dar a impressão de que os rapazes sejam meio distantes na forma como se comunicam. Achei que superamos isso com ‘Bravado’, que ainda é minha música favorita entre todas as que fiz com eles. É a faixa menos ‘Rush’ de todas. É quase uma balada, com nada terrivelmente complicado. Fico arrepiado quando ouço essa canção. Eu de fato me arrepio. Adoro, é lindamente harmônica, melódica, expressiva, simples, mas com um texto cheio de significado. Esse é um conjunto de qualidades que talvez demonstrem um pouco dessa fragilidade.”

Hine ficou particularmente impressionado com a bateria complexa de Neil no final da canção, quando ele se estende em mais uma rodada de um refrão hipnótico, quase melancólico.

“Havia sim alguns pontos, um em particular, enquanto eu ouvia na sala de controle. Eles estavam tocando todos juntos, e me virei para Stephen Tayler, o engenheiro de som, com quem trabalhei em ambos os álbuns, e disse: ‘Você está reparando no que Neil está tocando? Dá para imaginar quantos braços e pernas ele têm? Dá para imaginar o que ele toca nessa parte?’. E era ‘Bravado’. Prestando bem atenção, era impossível que somente dois braços e

duas pernas pudessem tocar essa parte. Minha conta era que ele precisava de seis membros, não apenas quatro, mas seis.

“Então, no final, colocamos tudo para tocar em separado só para ver como ele fazia. Não estávamos nem mais checando os sons ou algo assim – estávamos obcecados em descobrir como, afinal, Neil tocava o que ele estava tocando. E, ao fim, tive que sair da sala de controle e ir até lá… Eles ainda estavam tocando, e eu precisei entrar no estúdio, tive que ir até ele e ficar bem diante da bateria para observar. Fiquei encarando e foi quando me dei conta de que mesmo assim eu não conseguia entender como ele fazia aquilo. E isso aconteceu apenas uma vez na minha vida – foi totalmente bizarro. Era um truque. Neil faz essas coisas incríveis, esses truques, que mesmo se o estivermos encarando, parece ilusionismo, é magia.”

“Passei dias naquele trecho de bateria”, explicou Neil para a revista Powerkick. “Eu só repetia, repetia, repetia. E por isso falo que tempo é um luxo... Quando terminamos a composição e todo o resto mais cedo, tive tempo para ensaiar as partes de bateria durante as duas semanas seguintes. Eu tinha uma demo que podia tocar várias vezes seguidas a mesma música até ficar exausto, e então começava a próxima faixa. Depois passava algumas horas todos os dias em cada canção durante duas semanas. ‘Bravado’ é um ótimo exemplo disso porque eu orquestrei cada seção com extremo cuidado, mas também deixei muita coisa livre. Muitas questões de tom, muitas viradas, por exemplo, não me permiti trabalhar nelas. Cada vez que surgiam, eu só fechava os olhos e deixava acontecer. Não queria que se tornassem uma grande parte da gravação, porque quando se ensaia exageradamente, um trecho

que é tocado da mesma forma vezes demais se torna insípido. Eu queria manter um pouco desse sentimento de tensão.

“Com o passar do tempo, acho que se aprende que ambas as coisas é o que se quer, não apenas uma parte de bateria bem trabalhada, nem somente espontaneidade, mas ambos. Não deveria ser uma situação de ou isso ou aquilo. Quero ser orquestrado e improvisado ao mesmo tempo. É o modo como começo a trabalhar numa canção. Penso em tudo que vai caber nela e tento uma vez, e tudo que não gosto vou gradualmente eliminando. Às vezes se acaba com menos, porque no final é o que a música exigia, e por isso fico satisfeito.

“Por exemplo, com ‘Bravado’, é uma canção que me satisfaz tanto ao tocar quanto ao ouvir”, continua Peart. “É falsamente simples, talvez para alguém que não está tentando tocá-la. Pode parecer fácil, mas, do meu ponto de vista, com relação aos refinamentos – e ao nível técnico –, é muito exigente. Para lidar com todas essas abordagens diferentes aos versos e manter suaves o tempo e todos esses outros elementos – incluindo sequenciadores quando tocamos ao vivo –, tudo isso torna desafiador. A consistência do tempo se torna crítica. No geral, não acho que seja uma questão de ‘menos é mais’, mas de ‘melhor é mais’. Você fica buscando a melhor forma de fazer aquilo.”

A parte de Neil foi mantida, mas muitas outras coisas foram cortadas. Para essa música, havia tantas opções que os membros da banda não sabiam o que fazer com elas, muitos trechos de qualidade, mas no final foram alinhados com um produto final sóbrio e resoluto. Geddy diz que “Bravado” é uma das suas músicas favoritas do Rush de todos os tempos, pela textura, pela emoção,

pela letra de Neil que ele achou comovente por causa da ideia de um dia termos que pagar o preço, embora, no presente, não calculemos o custo.

Como Neil explica no programa da turnê de Roll the Bones, esse sentimento foi inspirado por “uma frase do livro The Tidewater Tales, de John Barth (ele disse que eu podia usar), que ecoou dentro de mim por muito tempo depois que terminei de ler. Para mim, simplesmente significa ‘vá em frente’. Não existem falhas no talento, apenas falhas no caráter. Acho que isso também é quase sempre verdade. Com certeza há muitas pessoas talentosas que não alcançam sucesso artístico ou fama, mas acho que em geral há uma razão – uma falha dentro delas. A coisa mais importante é: se você fracassa uma vez, ou se tiver azar dessa vez, o sonho permanece vivo. Um sonho só termina se você desiste dele – ou se ele se torna real. É uma ironia. Precisamos nos lembrar das palavras do oráculo de Nike, a deusa grega da vitória e dos tênis atléticos chamativos: Simplesmente faça. Nada de desculpas.”

A próxima faixa é a canção-título do álbum, uma música destinada a permanecer no inconsciente coletivo dos fãs do Rush por tanto ou mais tempo que “Dreamline” e “Bravado”. Curiosamente, as canções mais famosas desse disco vêm logo no início, apesar de que seis músicas no total seriam singles em vários lugares, já que o álbum marcaria um moderado e inesperado aumento nas vendas em comparação aos dois discos anteriores.

“Eu realmente gosto de ‘Roll the Bones’”, afirma Neil. “Faz parte de uma série de músicas em que tentamos entrelaçar vários estilos diferentes na mesma canção. Às vezes funciona, às vezes não, mas obviamente é uma coisa que nos interessa a todos como

um padrão contínuo de construção musical. E me diverti muito fazendo a seção de rap na ponte dessa faixa. Foi em 1991 ou algo assim, então, é claro, o rap estava começando a se tornar o estilo predominante na época. Então fiz uma coisa meio irônica de que realmente gostei."

"Diversão – pura e inalterada diversão do Rush", diz Rupert ao responder sobre o rap rudimentar e não muito funky metido no meio da

música, como uma calçadeira ajudando a colocar um sapato apertado. "Eles sabiam que Geddy não conseguiria cantar aquilo porque simplesmente seria um ultraje. E não me refiro à Geddy como indivíduo, mas ao estilo vocal dele. Estava cantando lá no alto o tempo todo, e pelo menos eu o trouxe um pouco mais para baixo. Mas parecia ridículo fazê-lo baixar o tom ainda mais e enfiar sua voz num estilo narrativo, numa característica rítmica do rap, ou algo a que eu frequentemente me refiro como 'talking blues', que para mim era o tipo de rap original dos anos 1950.

"Bem no início de nossas conversas, queriam que John Cleese fizesse o rap", continua Hine. "Agora se você o imaginar fazendo o rap, isso dá uma perspectiva bem clara de como estavam pensando na canção como um todo, certo? E se John Cleese tivesse participado, sem dúvida seria um momento ainda mais louco do Rush. De alguma forma teria sido menos controverso, porque claramente daria esse toque de originalidade, de brincadeira maluca. Meu argumento com eles foi – este era o problema – que seria visto como uma brincadeira apenas. Eu estava levando a ideia de John Cleese num sentido literal, estávamos conversando sobre isso e eu tentava acompanhar o raciocínio. Mas, ao mesmo tempo,

eu tinha a sensação de que provavelmente ele não aceitaria. Sabe, eu não tinha certeza se essa era uma ótima ideia porque... Queremos mesmo uma faixa de brincadeira? E se ela de fato se tornar um sucesso com John Cleese? Quero dizer, que confusão seria. Talvez sim, talvez não. Foi um tema de debate. Consideramos alguns nomes, nenhum deles era rapper. Todos eram celebridades que não faziam parte da cena musical, então ainda estávamos procurando alguma coisa que fosse vista como original a menos que fôssemos inteligentes quanto a isso.

"Num dado momento disseram: 'Por que você não faz o rap, Rupert?'. Tenho esses raps nos meus próprios discos, eu tinha essas partes de fala bem rápida. E meu único single Top 3 foi uma música que fiz quando tinha uma banda chamada Quantum Jump, nos anos 1970, e

havia a palavra mais longa do mundo nela – com 96 letras –, que era cantada bem rápido, um rap que parecia uma metralhadora. Então eles disseram: 'Faz você'.

"Fiz um teste, e todos gostamos. Quero dizer, não sei se Alex gostou ou não, mas o resto da banda gostou. E então, do nada, eu falei: 'Geddy, por que você não tenta? Mas use um tom mais grave, naquele nível'. E ele disse: 'Eu não consigo cantar tão grave assim'. Então eu disse: 'Não se preocupe, mudamos depois. Apenas cante tão grave quanto puder, e nós deixamos ainda mais grave eletronicamente'. Foi o que fizemos. Foi apenas um teste, para todos os efeitos, e se nenhuma das ideias fosse adiante, poderíamos resolver isso entre nós mesmos. Se eu fizesse, ainda assim seria alguém de fora. Achava que era mais divertido se ficasse dentro do Rush. E se Geddy fizesse um vocal que a maioria

das pessoas não acreditasse que era ele, também seria divertido. O truque era bem discreto, foi apenas forçar um pouco mais o grave para parecer uma coisa meio artificial."

"E ficou hilário", continua Rupert. "Nós nos divertimos muito fazendo o rap. Estávamos chorando de tanto rir. Isso sempre acontece num disco do Rush, damos muita risada. A música é geralmente tão intensa que muitos imaginam que o clima deve ser intenso durante as gravações. Fico feliz em dizer que eles são uma das bandas mais brincalhonas com quem já gravei. Sempre se divertiam muito. Lembro que chorava de tanto rir com os três em muitas ocasiões, e essa do rap foi uma delas."

"Não sei, falta de senso de humor, acho", ri Geddy, sobre a razão do rap de "Roll the Bones" ter sido motivo de descontentamento para muitos fãs do grupo. "Quero dizer, aos olhos deles, somos um tipo de banda séria, e sair do roteiro para fazer algo assim, que era completamente apropriado ao contexto da música, embora completamente inapropriado no contexto do Rush, é uma polarização. Você vai contentar alguns fãs que vão entender e gostar, e alguns fãs que acham que é um rap. Mas se você ouvir rap e depois ouvir esse trecho, não é a mesma coisa."

"E nós tivemos um problema com as rádios", continua Ged. "Algumas rádios de rock não tocavam a música porque havia um rap no meio, e elas não queriam ser associadas a isso. E pensamos: 'Cara, somos uma banda de rock, e isso é apenas uma parte esquisita da canção. Não é rap'. Não havia um rapper na face da Terra que acharia aquilo um rap legítimo. Mas talvez eu não tenha a objetividade necessária para perceber como esse trecho foi recebido pelas outras pessoas. Estou sempre olhando do lado de

dentro para fora. A polarização provavelmente é uma combinação de todas essas coisas diferentes. Alguns fãs, creio eu, viram como um rap, e o que isso tem a ver com o Rush? Mas nós usamos todo tipo de ritmo imaginável em nossas músicas, todos os tipos imagináveis de sons de teclado, de guitarra, todos os tipos de vocais. Para mim é simplesmente a mesma coisa, outro elemento musical para acrescentar à nossa receita, a receita que é o Rush. Não é diferente de criar uma ponte que de repente se parece com jazz. Isso é mais aceitável, suponho, porque não tem uma conexão com outro estilo de música menos popular."

Contudo, naquela época, com o hip-hop explodindo, Geddy observa: "Você ouve a música, é o que se deve fazer. Todo músico ouve todos os tipos de música e tenta compreender. Gosto de rap ou de hip-hop? Não muito, mas aprecio quando é bem-feito. Aprecio um bom arranjo, não importa de qual estilo seja. Você ouve a música e pensa: 'Uau, muito bem-feita, bom arranjo'. É como quando se ouve alguma coisa do Kanye West, o modo como ele usa orquestração em parte do material, é muito inteligente, muito bem pensado.

"Como artista você tem que ouvir tudo, tem que analisar tudo da própria perspectiva e ver se há alguma coisa que possa aprender com aquilo. Há alguma coisa útil ali? E quando essa parte aparece em 'Roll the Bones' e esse ritmo começa, eu adoro. Adoro essa troca de marcha, essa mudança de realidade, onde se tem esse tipo de groove. Somos uma banda que não é de fato conhecida por manter um groove por mais de um minuto, mas a parte vocal e do rap eram para mim pura sátira."

“Se acham que genericamente seja um rap, então temos um problema”, diz Rupert indo mais fundo na questão da reação dos fãs. “Porque, com certeza, vão dizer, bem, é rap, se referindo a todo o universo do rap, em essência o que agora chamamos de música urbana, uma palavra polida para música negra, Black Music. Mas se você voltar lá atrás, para outras formas que eu chamo de talking blues, que sempre estiveram por aí, uma poesia de jogo rápido, os ritmos do começo dos anos 1960, todos esses tipos de fala ritmada que estavam ali. Então chamar isso de rap, não sei, é como chamar um slide de guitarra que Alex fez certa vez de blue moon country. ‘Veja só, agora estão fazendo música country.’ Ninguém pode falar isso, então por que um trecho de palavra narrada seria rap? Quero dizer, é claro que lembra um pouco o rap, mas é de uma forma divertida, uma brincadeira. O Rush sem dúvida gosta de testar os fãs regularmente, então vamos chamar isso de um teste. É provável que tenha sido apenas o pavor de, ah meu Deus, eles estão mudando para o rap, para onde vão em seguida?!”

Deixando o rap de lado, “Roll the Bones” é um dos experimentos mais bem-sucedidos da banda nesse pop progressivo que ninguém mais estava fazendo na época. Esqueça os teclados estridentes e datados, esqueça Alex sendo obtuso, Rupert e os caras conseguiram um som pleno com o uso de violões, timbres sensíveis e orgânicos por todo lugar, estabelecendo uma base para as partes angulares da canção e fazendo com que as transições não parecessem rígidas demais. Como bônus, há um refrão que se torna memorável de modo imediato, sem esforço algum, e depois, se seu gosto pessoal se deixa levar por ritmos inovadores e levemente matemáticos, também há isso para digerir e assimilar.

Na verdade, Geddy declarou na época a admiração pelo Red Hot Chili Peppers e pelo Faith No More, e chegou ao ponto de opinar que a banda tinha mais ritmo e balanço na idade avançada. O rap é uma distração – e todo mundo parece não ver o elefante na sala aqui: é embaraçosamente sem ritmo, mais como se os caras vestidos com seus esquetes do seriado Foi Sem Querer nos anos 1970 tentassem fazer um rap – ou seja, brancos demais e nada engraçados. Contudo, o resto da canção tem uma pegada funk, amparada pela guitarra dançante de Alex e o baixo descolado de Geddy. É rock matemático sem dúvida, mas é um rock matemático com balanço.

Como Neil contou a Willebrord Elsing em entrevista à revista Dutch: “Em resumo, no começo de Roll the Bones decidi que queria fugir dos padrões familiares. Então alterei fisicamente o setup da minha bateria de forma radical, coloquei uma caixa que ficava aqui no outro lado, aquilo que costumava estar nesse lado agora estava ali, e assim por diante. Seja lá o que eu tenha feito, mesmo que fosse o mesmo movimento, o som seria diferente. E também com a caixa e os tom-tons em lugares distintos eu me encorajaria a fazer coisas distintas, o que também deu muito certo. Então o número e a escolha de elementos eram os mesmos, apenas foram trocados de posição. E eletronicamente falando, foi irônico que em Roll the Bones não houvesse qualquer sample de bateria, exceto na seção de rap de ‘Roll the Bones’, que era bateria eletrônica só pela característica particular desse trecho. Mas quando estávamos nos instalando no estúdio para fazer o disco, havia um kit de bateria pequeno e foi bom poder fazer isso.”

Ao responder sobre se afastar das letras inspiradas em ficção científica, Neil diz: “Usei muito pouco, pelo tanto de atenção que as pessoas prestam nisso, e nunca passou de um veículo. Há na verdade 30 minutos de música que têm a ver com ficção científica: ‘2112’ e ‘Cygnus X-1’, eu suponho. Mas em ambos os casos foi uma fase pela qual eu estava passando, de buscar usar alegorias e personagens como símbolos, mas depois cansei disso porque eu queria escrever sobre as pessoas como pessoas e não como símbolos.”

“Ninguém é herói, ninguém é vilão, todo mundo é um pouco de cada”, continua Peart. “Em certo ponto, passei a me interessar em ter mais clareza nos meus pensamentos sobre as coisas e pensar melhor sobre a diferença entre razão e paixão. Assim, usei símbolos e coloquei esses temas num mundo especulativo. Mas, na maioria dos casos, assim como com Isaac Asimov, Frank Herbert ou Ray Bradbury, eles não estão escrevendo sobre ciência, não estão escrevendo sobre símbolos ou robôs: estão escrevendo sobre pessoas em circunstâncias extraordinárias. As boas letras de música sempre tratam desse tema. O drama de alguém com quem você se identifica enquanto uma pessoa presa a algo difícil de lidar.

“Para mim, foi apenas um período pelo qual passei, e aprendi com isso e superei essa fase. Foi há muito tempo e não deu muito trabalho. Nunca fui escritor de ficção científica, foi apenas um meio durante algum tempo. Foi a mesma coisa de antes, quando me envolvi com fantasia por causa dos aspectos decorativos das palavras, no senso gótico de arquitetura com muitas curvaturas e arquitraves e essas coisas. Mas em dado momento, despindo-se de tudo isso, o que resta são paredes e um teto.”

Mais especificamente sobre o conceito e a letra de “Roll the Bones”, Neil disse a Roger Catlin: “A ideia de acaso e aleatoriedade no álbum surgiu de uma imagem fortuita – um coringa de baralho. Eu me deparei com essa imagem várias vezes: como a aleatoriedade nos afeta como banda, e as pessoas em geral. Há tantas áreas diferentes. Há coisas para as quais não se tem explicação. A única resposta em que pude pensar foi: acontece porque acontece. E se as coisas acontecem, o que podemos fazer? É isso que continuou me motivando cada vez mais. São perguntas instigantes que faço aos meus amigos, um deles até me disse: ‘Isso de ‘Acontece porque acontece’ até parece algo que meu pai diria’. As coisas terrenas não são fúteis, são apenas aleatórias. Tive que fazer malabarismo com tudo isso para ver se conseguia dizer alguma coisa. Já confessei que sou didático às vezes e não me expresso tão claramente quanto deveria. Mas uma vez Geddy me disse que eu estava apenas dando minha ideia, falando o que eu achava e perguntando: ‘O que você acha?’. Não estou dizendo que algo seja preto ou branco. Só estou dizendo: ‘Talvez isso seja algo para se pensar a respeito’”.

Contudo, Neil também enfatiza um aspecto positivo em torno desse conceito: mesmo que seja um mundo aleatório e tudo possa acontecer, pode-se manejar o acaso segundo sua vontade ao se esforçar, dando ênfase à transpiração sobre a inspiração, através da preparação, da participação com entusiasmo no mundo. Em outras palavras, não se trata somente de seguir a corrente, mas de encarar com energia a correnteza e pensar como remar até a margem. Como ele assinalou: “Espere pelo melhor, mas se prepare para o pior”.

“‘Face Up’ é uma das canções que achamos que não alcançou o potencial que achávamos que alcançaria”, afirma Neil, preocupado que essa faixa de rock tenha ficado quase invisível, não tanto pelo desempenho da banda, mas pela curiosa produção insossa. Não que a canção seja “tocada” como pop (além do vocal sóbrio de Geddy); em vez disso, os sons escolhidos para a guitarra de Alex, o baixo de Geddy e a bateria de Neil são esquálidos, enclausurados, histéricos – três puxões de cueca num power trio do tipo que a vítima fica urrando de dor enquanto é pendurada pela roupa de baixo na porta do armário do colégio.

O canto “sóbrio” foi algo premeditado, que remonta às escolhas tanto de Geddy quanto de Rupert enquanto gravavam Presto. “Não foi apenas um momento, mas uma sequência de momentos”, lembra Hine. “Escutando Geddy cantar nesse registro mais grave, eu estava ouvindo Geddy de verdade, o homem. Quero dizer, é exatamente o que eu queria ouvir, em vez daquele impressionante canto com todos os agudos estridentes. Lembro que pude ouvir e sentir mais emoção de Geddy, mas não de uma forma teatral. Não é como interpretar para a plateia, nada disso, é justamente o oposto. A voz dele ficou mais grave e contida. Estava mais dentro do texto, eu estava entendendo melhor, e sentindo melhor, e ele também sentia mais. De certa forma esses momentos em geral são emotivos, sendo que quando Geddy está cantando daquele jeito maluco e acrobático não seria possível. São habilidades, são talentos impressionantes, mas não há uma conexão emocional, não a meu ver.”

“Fragilidade” é uma palavra que me vem à mente, mas então, de novo, dada a personalidade de Geddy, junto com o mesmo tipo

de autoridade paternal nas palavras que ele recebe para cantar, é mais um senso de reflexão resoluta e otimista do banco do carona.

“Apesar dessas mudanças que aconteceram particularmente durante Presto, talvez haja mesmo um processo de suavização, um tipo de ingrediente que amacia a carne”, descreve Rupert. “Quando você é amaciado, é óbvio que fica muito mais perto de se abrir a coisas que antes ficavam atrás de uma muralha. Não me pareceu que havia quaisquer muralhas ao redor daquele disco. Ninguém tinha qualquer bloqueio de verdade. Alguns hábitos foram quebrados, mas não eram realmente muralhas. Eram apenas coisas que não tinham percebido, e assim que comentava, eles diziam: ‘Ah, ok, sabe, não precisamos fazer assim’. Era imediato se alguém sugerisse alguma coisa, uma mudança. Jamais ficavam na defensiva. Outra coisa realmente ótima sobre os três é que sempre estão abertos à mudança. Nunca me deparei com uma banda assim – como os três são tão abertos às possibilidades? Porque se você disser ‘abertos à mudança’, as pessoas podem interpretar errado e dizer: ‘Bem, então quer dizer que não havia foco?’. Nada disso – o trem do Rush está bem consolidado em seus trilhos. Mas a qualquer momento havia uma possibilidade de seguir numa nova direção. Os trilhos podiam seguir outros rumos; bem, vamos até ali e ver como é.”

Liricamente, “Face Up” encontra Neil fazendo um balanço entre uma narrativa sobre um relacionamento e injeção da imagística da carta coringa, que joga com os temas de acaso e aposta do disco. Ainda assim, há uma vaga insatisfação com a escolha dos verbos e um tipo de movimento confuso, como se houvesse algumas metáforas misturadas, só que não se tem

certeza de que sejam realmente metáforas, mas se sabe que estão misturadas – ou embaralhadas.

No programa da turnê de Roll the Bones, Peart explica que um verso de “Face Up” (“Turn it up – or turn that wild card down”; “Vire para cima – ou vire esse coringa para baixo”) deu início a tudo. “Num dia chuvoso no final do verão, frio o suficiente para me fazer chegar mais próximo do fogo, eu me sentei no chão do meu chalé com uma pilha de papéis ao meu redor – anotações dos dois anos anteriores, versos e expressões coletadas na estrada ou num momento em estado alfa, pouco antes de dormir. Comecei a brincar com as expressões ‘turn it up’ e ‘turn it down’, pensei em virar uma carta de baralho para baixo. Comecei a pensar mais sobre a ideia de um ‘coringa’. Acho que é isso que chamam de inspiração. Recebemos muitas cartas na vida – quando nascemos, os genes que temos, as pessoas que conhecemos ao longo do caminho e as circunstâncias do mundo ao nosso redor.

“Às vezes até mesmo escolhemos um coringa; o destino é assim e da mesma forma é a confiança. Um dos maiores riscos que se pode correr na vida é confiar em alguém, e ainda assim a maioria de nós se arrisca pelo menos uma ou duas vezes. Alguns de nós vão em busca de suas ambições quando as chances de ter sucesso são mínimas (e quando se pode permanecer na adolescência durante a vida inteira). Isso se chama bravata. Há verdade em predicados como ‘quanto mais me esforço, mais sorte tenho’ e ‘sorte é quando o preparo encontra uma oportunidade’, mas são apenas tendências, e não leis. Os planos mais cuidadosamente elaborados etc. Não importa o quanto somos inteligentes, talentosos e lindos, ainda assim não sabemos o que afinal vai acontecer em seguida.

Mas podemos melhorar nossas chances de sucesso pelas escolhas que fazemos. Não sou um existencialista, sou um homem livre!”

Na metade do disco, “Where’s My Thing?” serve como outra seleção em apoio à insistência de Geddy para que a banda tivesse mais balanço. De novo, se Neil é o baterista mais branco do planeta, e se Rupert Hine é um produtor muito branco, Alex e Geddy trazem trechos de funk que se contrapõem corajosamente à rígida grade de encaixes construída pelos outros dois. Quanto ao subtítulo da música, “Part IV, ‘Gangster of Boats’ Trilogy”, não passa de uma piadinha interna de quando Geddy e Alex ameaçaram dar o nome de Gangster of Boats para um dos álbuns caso Neil não pensasse num título melhor. A canção foi mantida propositadamente simples pelos dois, com uma estrutura padrão de verso/refrão.

Como Geddy explicou a Dan Neer da WNEW, Neil se absteve de propósito de submeter uma letra para apreciação, de modo que Geddy e Alex fossem forçados a compor uma música instrumental.

“Bem, normalmente não se compõe a quarta parte de uma trilogia, então achávamos que podíamos fazer isso”, diz Alex caindo na gargalhada, com Geddy solícito acrescentando que “a maioria não se dá conta de que é possível ter uma quarta parte de uma trilogia. Mas é muito divertido fazer isso. Tentamos fazer uma parte instrumental em Presto, e toda vez que começávamos a escrever, sabe, tocávamos essa música e falávamos: ‘Ah, essa letra combina perfeitamente com ela’. Então continuávamos, roubávamos essa faixa instrumental e ela se tornava mais uma canção. E isso continuou a se repetir. Por fim, Neil disse: ‘Ok, vocês sempre prometem fazer uma instrumental, e não vou mais dar letra alguma até que escrevam essa coisa’. Então nos reunimos e compusemos.”

Alex ri: “Na verdade, esse álbum inteiro é um álbum instrumental. Mas depois acrescentamos alguns versos”. Quando Dan compara o começo da música a James Brown, Geddy concorda que é “o mais funky que canadenses conseguem ser, eu presumo”.

Na entrevista promovida pela Anthem para o lançamento do CD, Neil declarou sua satisfação com “Where’s My Thing?” estar num single, mesmo que fosse comedidamente. “Tenho muito orgulho da nossa gravadora, pois lançaram ‘Dreamline’ como faixa principal e então colocaram em seguida ‘Where’s My Thing?’ para as rádios alternativas ou basicamente qualquer um que tivesse coragem de tocar aquilo. E isso se revelou uma ótima alternativa para as rádios universitárias nos Estados Unidos ou rádios independentes de qualquer parte do país. Mas ao mesmo tempo era algo criativo para a gravadora fazer, na minha visão. Não estava apenas preocupada com ‘Ok, aqui está nossa estratégia de marketing’, mas disseram: ‘Vamos fazer isso porque vai ser divertido e incomum, e a música está ali’. Portanto, achei que foi muito bom. Um amigo nosso diz que é só uma outra versão de ‘Telstar’, como todas as faixas instrumentais são, o que é engraçado. E bem verdade!”

“The Big Wheel” contribui para a tese discutível de que o álbum é mais solto e mais guitarrístico do que o disco anterior com Rupert e os dois anteriores com Peter Collins na produção. A guitarra de Alex é bem distorcida, e a música é simples e dominada pelos acordes, parecida com o The Who. Além disso, Neil toca uma parte com o chimbal aberto, enquanto em outros trechos toca vários pratos, dominando o de condução, executando as viradas casualmente e mandando ver numa atitude bem roqueira.

Peart observou em entrevista a John Derringer: “Não sou muito de referir a mim mesmo nas letras, e quando realmente escrevo sobre essa dicotomia entre inocência/experiência, ou sobre a infância ou algo parecido, em geral parto do ponto de vista de um personagem. ‘The Big Wheel’ é um bom exemplo neste álbum, ela parece ser autobiográfica, mas na verdade não é. Busquei algo universal nessa troca entre inocência e experiência, e essa canção com certeza aborda isso. Não nas circunstâncias da minha própria vida, ou se for o caso, não é importante que seja autobiográfica – é apenas incidental. Muito do que quero encontrar são questões universais com que os outros possam se identificar, e é uma coisa que faz parte da vida de todos. Provavelmente é a razão pela qual me sinto atraído por isso. Muitos temas surgem da observação das pessoas ao meu redor, então se torna um fator: como respondem à vida e como recebem o que acontece. Como se adaptam a essa coisa de inocência e experiência.”

Em seguida vem “Heresy”, que tem um clima meio Celtic/Big Country/U2. Com o sintetizador e a bateria cortante, com o verso tranquilo, mas pulsante e tribal, essa faixa é quase um retorno a Power Windows e Hold Your Fire.

Geddy observou em entrevista a Dan Neer, da WNEW: “Parecia que havia tanta coisa acontecendo que era difícil sair da frente da televisão enquanto eu escrevia. Algumas músicas do disco foram, acho, meio mundanas no que estavam descrevendo. Parecia que se encaixavam de um jeito esquisito”. Especificamente em “Heresy”, Geddy ajustou o

tema da canção, a queda do comunismo, com “esse momento horrível e maravilhoso todo mesclado numa coisa única quando nos

damos conta de que eles tiveram sua liberdade removida por tantos anos e finalmente a estavam conquistando de volta. Deve ter sido um momento bonito, mas difícil. Todos esses anos, todas essas vidas que foram perdidas e toda a luta, todas as pessoas que lutaram. Tantos anos, e de repente tudo acabou. E o que se pode fazer com todas as pessoas que não sobreviveram, que não tiveram sorte o suficiente de estar ali quando o muro caiu? É uma questão impossível de responder, mas com certeza algo para se pensar a respeito. É um tema muito atual, é óbvio, porque está acontecendo neste exato momento. É o ápice de todo aquele movimento".

Com "Ghost of a Chance" voltamos à narrativa bastante consistente proposta pela banda, aquela que diz que Roll the Bones é essencialmente um diálogo entre guitarra, baixo e bateria. De novo, a canção está só um passo aquém de um hard rock por escolhas deliberadas da produção. De qualquer forma, o trio está tocando bem solto aqui, evocando um pouco do clima acelerado do The Police, completo com a guitarra cromática de Andy Summers, que se não é sombria ao menos parece "traiçoeira".

"A música 'Ghost of a Chance' é uma das nossas melhores de todos os tempos", conta Neil. "Gosto de pensar que, na verdade, é uma técnica adquirida, são dez anos de prática e aprendizagem. Sempre fugi de canções de amor ou até mesmo de mencionar tal palavra numa letra porque é muito clichê. Até achar que tinha encontrado uma nova forma de abordar o assunto, ou uma nova nuance para expressá-lo, eu não iria escrever uma daquelas canções. 'Ghost of a Chance' se encaixa perfeitamente no meu tema geral da aleatoriedade e eventualidade e assim por diante. Mas, ao mesmo tempo, era uma chance de escrever sobre o amor

de um jeito diferente, de dizer: ‘Aqui estão todas essas coisas pelas quais passamos na vida e as pessoas que encontramos – e tudo é por acaso. E as esquinas que dobramos e os lugares aonde vamos e as pessoas que encontramos lá’. Todas essas coisas são totalmente aleatórias e ainda assim, em meio a isso tudo, as pessoas de fato se encontram, e se elas se dedicarem, podem fazer esse encontro durar. Portanto, estou dizendo aqui que há uma chance fortuita de isso acontecer. As adversidades são muitas, mas ao mesmo tempo essa chance fortuita às vezes surge e as pessoas se conhecem e permanecem juntas.

“Nessa canção, há coisas excelentes na guitarra, ao meu ver, mas não conte ao Alex que eu disse isso”, brinca Neil no programa da turnê (observe, Alex toca uma PRS nessa aqui). “Esse é o tipo de canção que sempre pensamos que deveria ser um sucesso estrondoso, mas dessa vez sabemos que não será, porque somos esquisitos demais.”

Previamente na cultura pop, Neurotica era uma revista da era beat e “Neurotica” era uma música do álbum Beat do King Crimson, que vagamente celebrava os escritores desse movimento. Porém, “Neurotica” do Rush não é nada disso. Neil explica: “Algumas pessoas não conseguem lidar com o mundo da forma como ele é, ou como elas próprias são, se sentem impotentes para mudar as coisas e então ficam totalmente loucas. Desperdiçam suas vidas em desilusões, paranoia, raiva inconsequente e neuroses, e no processo em geral tornam a vida de quem está ao redor delas uma tristeza. Amigos que se distanciam, casais que se separam, crianças negligenciadas. Acho que nada disso deveria existir. Mas é o que chamam de pensamento positivo.”

Na parte musical, essa é outra canção isolada num posto de hard pop que só o Rush sabe ocupar. Guitarra, baixo e bateria gravados de forma polida e tocando um pop meio progressivo, “Neurotica” também sustenta a narrativa de que Geddy está cantando num alcance confortável, sendo um bônus o que se pode chamar de backing vocal.

Concluindo Roll the Bones temos “You Bet Your Life”, que abre incisivamente, lembrando o pós-punk antes de se acomodar em algo parecido com o Fixx ou o INXS. Em todas essas canções temos Neil dando a propulsão ao fundo de um modo ostensivo. À medida que revisitamos o álbum em redemoinhos oceânicos, não há nada vigoroso no som, mas também não há nada vigoroso na instrumentação – exceto na parte de Neil. Ele está indo com tudo porque em sua cabeça imaginava uma canção de rock? Talvez, porque toca de modo complicado quando ninguém mais está tocando. Um toque bonito, contudo, é o modo como o delay é aplicado na guitarra de Alex e cria um efeito que lembra o The Edge, guitarrista do U2. Lifeson atribui isso ao engenheiro de som e braço direito de Rupert, Stephen Tayler, que criou o padrão de delay trazendo mais vida à faixa.

“Eu particularmente gosto da letra dessa música”, afirma Neil. “Entrelacei todas essas religiões diferentes, esses estilos musicais diferentes e tudo mais. É mesmo divertido e gratificante. Sim, gosto dessa canção.” Vale observar, Geddy disse que “You Bet Your Life” tinha sido uma das faixas mais difíceis de montar no álbum, especificamente na fase de mixagem, por causa da densidade do refrão.

“Não importa que tipo de canção se escolhe tocar, você está apostando sua vida nisso, pelo bem ou pelo mal, e o que acredita é o que você é”, escreveu Neil no programa da turnê do disco – documentos esses que cada vez mais serviam como o meio definitivo pelo qual ele poderia dar sua opinião sobre as músicas, deixando Alex e Geddy lidarem com a imprensa.

“Então é isso. Por mais que se analise, você está se arriscando, e pode não estar certo (apenas dessa vez). Ninguém jamais poderá ter certeza, mesmo no melhor de todos os possíveis universos aleatórios. É por isso que a essência dessas músicas é a seguinte: se há uma chance, ela deve ser agarrada. Então que importância tem se algumas partes da vida são arriscadas? Vá fundo e se arrisque. Um universo aleatório não tem que ser fútil; podemos mudar nossa sorte, pegar os dados e jogar novamente. E não há como escapar dos dados. Mesmo se tentar amenizar a aleatoriedade do universo abraçando uma estrutura de fé pré-fabricada, mesmo assim é preciso apostar que se trata da fé certa. Diga a palavra secreta e ganhe 100 dólares. Para qualquer um que não tenha visto o game show de Groucho Marx chamado You Bet Your Life, me refiro ao fato de que ninguém mais a não ser Groucho sabia a palavra secreta, portanto um palpite é tão bom quanto qualquer outro. Você pode ter vivido uma longa e boa vida como um cristão exemplar e acabar sendo recebido nos portões do Paraíso por Maomé. Tudo pode acontecer. Isso se chama destino.”

E assim termina Roll the Bones. Com 20 anos a mais de perspectiva, onde esse álbum se encaixa no catálogo do Rush? Peart diz: “Eu adoro Roll the Bones por sua variedade e tantas canções boas que voltam para nós. ‘Bravado’ sempre foi ótima de

tocar. ‘Dreamline’ está na nossa turnê atualmente. Faz pouco tempo que trouxemos ‘Ghost of a Chance’ de volta depois de termos deixado de tocar por muitos anos – ah, é realmente uma música muito boa. Como qualquer um, com o tempo você deixa seu trabalho do passado de lado e passa a pensar menos nele. E então, pouco antes de sairmos para a segunda perna da turnê Snakes & Arrows, estávamos trocando uma ideia a respeito de quais canções mais antigas gostaríamos de mudar. Sabíamos que queríamos mudar cerca de quatro das músicas mais antigas, e Geddy sugeriu ‘Ghost of a Chance’ para entrar no setlist, e eu disse, com certeza, seria ótimo. E temos mais uma do álbum Roll the Bones, que é um disco que passa pela peneira, acho, de qualquer lista sobre os álbuns favoritos do Rush. É um pouco quebradiço sonoramente e tudo mais, mas, de novo, a gente aprende.”

“Quebradiço”, uma descrição perfeita e um reconhecimento.

“Nós nos demos conta, depois de um tempo, de que havia um núcleo da nossa base de fãs que tinha curiosidade sobre nossos rumos”, ri Ged, pensando nessa era, quando o Rush confeccionou a antítese monumental e total de um álbum grunge. “E esses foram os fãs que nos sustentaram durante todos esses anos. Há uma parcela do público que vai e volta dependendo do estilo de cada álbum em particular. Acho que é verdade. Moving Pictures nos levou para um mundo mais amplo de fãs de rock, mas havia alguns desses fãs que queriam nos ouvir apenas fazendo esse tipo de música. E depois que lançamos Signals, houve uma mudança, e perdemos algumas daquelas pessoas, mas outros continuaram nos acompanhando. Nosso público está em constante transformação. Eles estão sempre evoluindo, assim como nós. É bom. Quero dizer, eu gosto de olhar

lá para o público e ver uma completa variedade da vida humana diante do palco, de crianças a caras tão velhos quanto nós, ou até mais velhos.

“Sempre procuramos razões para explicar por que numa turnê os ingressos esgotaram, e depois na turnê seguinte só tivemos 70% da lotação máxima”, continua Geddy. “O que é isso? E então você analisa o que acha que está acontecendo. Acredito que seja por isto: continuamos mudando nosso estilo um pouco, o que não foi aceito por todo mundo. Há certas fases do Rush que são mais universais que outras. Certos álbuns que tiveram melhor receptividade. Agora, de um lado, pode-se dizer que são discos melhores – talvez o melhor da banda, os mais populares. Mas nossos fãs tendem a discordar entre si. Acho que é só uma questão de estilo. Certos álbuns têm um apelo maior que outros. O motivo disso realmente não sei dizer. Eles é que podem dizer. Os fãs vão te atualizar sobre isso.”

Geddy continua expressando uma pontada de arrependimento com o tipo de som do Rush na época de Roll the Bones. “Acho que houve algumas questões. Sonoramente, creio termos sentido que poderíamos ter um som melhor. Acho que nós todos concordamos que o álbum podia ter um som maior. Ele ficou com um som tímido, e queríamos um som mais ousado. Adoramos as músicas, como eu disse, e adoramos a nossa performance – não houve problema algum nisso. Mas, no final, Rupert e Stephen eram um time. Você contrata um e trabalha com os dois, e eles tinham um som próprio deles. E queríamos um outro som, por isso seguimos em frente. Mas se eu tivesse que escolher os cinco melhores álbuns do Rush, Roll the Bones sem dúvida alguma seria um deles. Acho que é um

dos nossos discos de maior sucesso – quero dizer, bem-sucedido criativamente.”

Ampliando a análise, Geddy acrescenta que “Peter Collins e Rupert Hine eram ambos o que eu chamaria de produtores clássicos – talvez tradicionais seja uma palavra melhor: produtores tradicionais. No sentido de que se concentravam em melhorar as canções. E eu adorava tudo

aquilo. Como compositor, como cantor, aprendi muito trabalhando com os dois, sobre como montar uma canção, sobre a dinâmica da canção, sobre levar em consideração o papel do vocalista. E não importava se você tinha uma grande música, uma nota errada ou o compasso errado e se podia perder o impacto do que o vocalista faz. As canções são ou não vendidas pelo vocalista. Aprendi muito sobre isso com esses dois caras.

“Trabalhei com os dois novamente por essa razão, porque eles tinham esse som fundamentado. Mas ambos tinham a própria maneira de fazer as coisas, e sendo o Rush, sentimos que precisávamos continuar em frente. Acho que há uma parte de nós que nunca quer ficar de novo naquela situação confortável de trabalhar com o mesmo produtor por dez anos seguidos, como fizemos com Terry. Estávamos sempre buscando não chafurdar na complacência.”

Quanto a Alex, ele diz: “Nunca mudamos o cerne do que o Rush é e do que queríamos fazer, e isso torna a música tão envolvente, emocionante e desafiadora, em mudança constante. Perto da época de 2112, ou logo depois de 2112, acho, e Farewell to Kings, realmente começamos a brincar com os teclados e os pedais de baixo e coisas assim. Isso foi o começo de toda aquela fase

experimental. E talvez tenha se elevado ao ápice com Moving Pictures e Signals, mas podia ter parado ali e não ingressar nos anos 1980. Poderíamos ter feito Rush, o primeiro álbum, várias vezes seguidas. Sobre Caress of Steel, este foi o tipo de crítica que recebemos naquele tempo: 'Bem, talvez vocês devessem voltar a fazer o que faziam antes, aquele tipo de banda de rock parecido com Led Zeppelin'.

"Mas nos reerguemos e demos um basta nessas críticas com 2112, e deu muito certo para nós. Sempre mantivemos isso ao longo dos anos. Sempre quisemos ser nossa própria banda, e 2112 foi o começo. Apenas seguimos o que parecia certo, e instintivamente experimentamos tudo que podíamos. Mas ainda mantivemos a essência do que a banda é, um trio de hard rock. E de muitas formas brincamos com esse formato e não ficamos só na mesma trilha estreita."

"É sempre uma surpresa que as pessoas continuem nos acompanhando com o passar do tempo", conta Alex, dando uma gargalhada. "Quero dizer, uau, acho que passamos por pelo menos duas gerações. Há pessoas nos nossos shows que estão lá com um cara que é pai, e o filho está lá com o próprio filho. E é o primeiro show do Rush do menino – o neto. É incrível conseguirmos fazer isso e manter esses fãs por tanto tempo. É interessante para mim que nosso público seja bem eclético e variado em termos de uma banda como a nossa – eles aceitam as mudanças. Muitos fãs que estavam lá desde o começo ficaram desapontados na época de Moving Pictures. Queriam um heavy metal mais headbanger, algo que nunca pensei ser uma grande parte da nossa personalidade. Ficaram desapontados quando entramos nessa coisa toda – mas

ganhamos um novo público. Ainda temos muitos desses fãs mais antigos, mas é uma coisa que nos intriga."

Especulando sobre o motivo de os fãs terem paciência ao longo dessas mudanças radicais, Lifeson afirma: "O fato de que conseguimos existir por todo esse tempo, viemos deste pequeno país cortês chamado Canadá, somos apenas uma banda de três integrantes, não há atrito entre nós… Não é uma relação volátil – estamos numa espécie de casamento feliz. Acho que as pessoas olham para essas coisas, como trabalhamos juntos, como alcançamos o sucesso por conta própria, como nos estabelecemos bem cedo, e num caminho em particular que realmente parecia o nosso caminho. E na maior parte do tempo conseguimos evitar as armadilhas da indústria. Nunca tivemos um representante da gravadora dentro do estúdio nem por um segundo em todos esses anos. Sempre fizemos tudo conforme nossos próprios termos, e acho que esses são elementos do Rush que de fato impactaram tantas pessoas. Acho que lhes dá esperança de que podem fazer coisas em suas vidas assim como nós fizemos na nossa carreira, ter o controle e viver uma existência proveitosa. Pelo menos é o que leio em algumas correspondências que recebo, é a minha percepção. Acho que, quando músicos falam do Rush como uma inspiração, não ouço nossa música na música deles, a não ser em algumas bandas. Essas bandas de que estou falando pensam, bem, se esses caras conseguem ter sucesso por conta própria, então nós também podemos fazer isso – lhes dá esperança."

Principalmente se referindo ao status da banda quando Roll the Bones foi lançado, Alex diz: "Acho que éramos um tipo de árvore solitária na encosta da montanha. Porque todo aquele movimento

grunge estava mesmo no auge, e era o que todo mundo queria ser e o som que todo mundo queria ter. Mas, sabe, sendo teimosos ou apenas muito individualistas, continuamos na mesma direção de Presto. Era um som um pouco mais encorpado e um pouco mais pesado, mas no final era a mesma coisa, basicamente trabalhamos nas mesmas condições. Era um lugar solitário para se estar, mas ainda éramos muito fortes. Felizmente, sempre demos muita atenção aos nossos shows, em particular em como tocávamos, e sempre conseguimos fazer nosso público vir nos assistir.

"Mas voltar a um som mais pesado era uma coisa bem importante para mim. De meados dos anos 1980 em diante, houve um certo dilema ao querer voltar para esse rock pesado, só que num novo formato, revigorado, não uma coisa que parecesse velha e datada. Sempre combinei sons limpos com outros mais sujos e busquei fazer alguma coisa interessante nesse sentido, mas essencialmente sempre quis voltar para esse lado mais hard rock. Queria trazer de volta esses acordes grandes e pesados e esse som denso, massivo e pesado, mas de um jeito diferente.

"Acho que, quanto à sonoridade da minha guitarra, sempre fiquei um pouco retraído. Então quis repor um pouco de força, tocar mais forte com a mão direita, atacar as cordas com mais vigor… Pete Townshend foi o melhor exemplo disso. Ele consegue fazer o som do violão ficar muito pesado e potente. O movimento grunge trouxe todas essas bandas que estavam começando a distorcer e amplificar ao máximo, com um som denso e muito pesado. Eu não queria fazer parte desse jogo. Já tínhamos estado lá antes, e nos anos 1990 todos tinham esse som. Mas eu adorava! Adorava! Era sombrio e pesado, e eu gostava muito, mas não era para nós.

Poderíamos facilmente ter seguido essa direção, poderíamos ter criado camadas de uma dúzia de canais de guitarra e chegado àquele ponto, mas tínhamos um aspecto melódico. Houve também uma articulação na forma de tocar bateria de Neil, deixando ar e espaço ao redor das batidas. Foi uma atitude de real compensação.

"Era possível forçar naquela direção", continua Alex, se referindo à guitarra, "mas havia muitos aspectos complexos quanto ao modo como criamos nossos álbuns, como compomos e o que queremos apresentar nos shows. A interação entre Geddy e Neil é bastante complexa – é uma seção rítmica muito ativa. E você não quer se perder no meio disso com sons de guitarra densos demais, exagerados, esse não é meu estilo. Embora eu realmente goste de ouvir – e com certeza, quando estou por aí praticando com minha guitarra, tenho minha dose necessária de distorção e volume – para a banda, havia outras coisas que eram mais importantes."

É certo que Alex estava atento ao que acontecia com o grunge. O hair metal – outra moda que o Rush educadamente ignorou – estava despencando no precipício, e todos os olhos então se voltavam para Seattle, com o acréscimo de Smashing Pumpkins, Faith No More e Jane's Addiction.

"Naquele período, as coisas estavam mudando de forma muito rápida e drástica", lembra Lifeson. "Qualquer membro das gravadoras só falava em ir para Seattle e descobrir o próximo Nirvana ou Pearl Jam. Vimos muitas tendências e sobrevivemos a várias delas, e sempre foi tentador apenas embarcar no mesmo trem. Mas a longo prazo é bem mais gratificante permanecer no próprio caminho, na própria trilha, e achar seu espaço em meio a todas essas coisas que estão acontecendo. Quero dizer,

conversamos sobre isso. Conversamos sobre compor músicas num timbre diferente com uma abordagem mais pesada, e então nos demos conta, quer saber? A gente simplesmente pareceria outra banda. Quero dizer, eles já estavam parecendo um pouco com a gente, então por que faríamos aquilo?"

Os teclados também estavam saindo de cena – com o grunge ou a música alternativa, tudo se resumia a guitarras. "Sim, é verdade", con

corda Lifeson. "Os teclados meio que cumpriram seu destino. Depois dos álbuns com Peter, cada vez mais começamos a reduzir a presença dos teclados. Usamos sons de pad bem básicos, órgão ou piano. Os tipos de som sintetizados sumiram. E isso vem diminuindo ainda mais desde então. É interessante, recentemente tive uma conversa com Geddy sobre voltar a trabalhar, que deveríamos nos reunir e compor, e isso trouxe de volta o tema dos teclados. E falei que poderíamos talvez incorporar um pouco mais deles, só para acrescentar algumas coisas interessantes ritmicamente. E ele disse: 'De jeito nenhum! Não quero teclado nenhum', o que eu achei fantástico. Demorou 20 anos, mas aconteceu…

"Veja, acho que foi bom para ele, porque esse fardo acaba recaindo sobre seus ombros, não acho que Geddy queira continuar preso atrás daquela coisa. E não o culpo por isso. É muito limitante tocar ao vivo e estar lá disparando teclados ou tocando partes de teclado. Você fica preso àquele espaço e gostaria de estar um pouco mais livre e se movimentar pelo palco. Mas eles realmente trazem uma boa dimensão ao som. Eu não imaginava que um dia iria ver aquela coisa de uma forma positiva."

“Não sei como poderia resumir, em termos de curva de desenvolvimento”, diz Alex, convidado a analisar as mudanças na banda de Signals a Roll the Bones. “Sabe, acredito que nossa especialização em produção estava se movendo para uma direção específica. Acho que nossa consciência sobre produção foi muito mais rica durante aquele período. Tínhamos trabalhado em vários níveis em termos de nossa produção. Tínhamos ouvido mais música na nossa própria música.”

Porém, pergunte aos fãs do Rush ou ardorosos seguidores de sua música, e a maioria vai dizer que esses são os piores álbuns da banda – ninguém reclama dos discos entre 2112 e Signals, ou até do primeiro álbum ou de Fly by Night. Esses têm um som robusto, elétrico, atemporal. Quando os fãs hardcore e os críticos musicais colocam esses álbuns sob escrutínio, ninguém jamais levanta a mão para falar primeiro sobre a produção. Mas Power Windows, Hold Your Fire, Presto e Roll the Bones… A primeira coisa que qualquer um diz é: a produção é fraca, uma opinião que parece desviar de críticas às canções, aos integrantes da banda, como se o fato de não gostar desse período pudesse advir de algo trivial, ou pelo menos de nada pessoal.

“Acho que também nos tornamos um pouco mais sofisticados como compositores”, continua Alex, indo além na comparação. “Ouvimos outras coisas que funcionavam em termos de harmonia, melodia e tudo mais. Enquanto em 1982 tudo parecia mais direto. Os sons eram mais diretos e as partes, embora complexas, também eram mais diretas. Eram mais tradicionais, acho, na forma de compor. No momento em que chegamos a Roll the Bones, estávamos realmente transitando por outras áreas. Para mim, o tipo

de acordes que eu estava tocando, o tipo de espaço que via ao redor das coisas, o espaço que queria ocupar, o que queria deixar mais aberto, foi uma curva de aprendizagem bem evidente nesse período. Também deixamos de ser jovens de 29 anos para nos tornar homens de 39 anos – há muitas experiências nesse período."

E, mais uma vez, com relação aos teclados, Alex diz: "O momento em que realmente mergulhamos nisso foi durante Grace Under Pressure. Depois atingiu o pico e começou a recuar nos últimos dois discos daquela era, Presto e Roll the Bones. Com certeza, quando chegamos a Counterparts, já tínhamos superado aquela fase".

Rupert é inflexível ao dizer que o Rush tinha adquirido o direito de mudar de forma, e de mudar rapidamente, comparando a banda ao Radiohead. "O Radiohead inventou um mundo em que eles existem e ninguém consegue copiá-los – ninguém. É um mundo onde batalharam por cada cantinho numa cadeia de eventos que se tornou o que conhecemos como o fenômeno absoluto que é o Radiohead. À própria maneira, ao longo da carreira o Rush fez a mesma coisa. Ganharam o direito, a partir dessas peças de Lego de sucesso, a mudança e imprevisibilidade, levando os fãs a lugares que talvez não queiram conhecer, mas sempre os levando até lá com gentileza e respeito.

"No disco Roll the Bones, seja Lado A ou Lado B, sempre há uma faixa que os fãs querem ouvir. 'Ah, não gosto muito dessa. Ah, mas logo em seguida vem essa música ótima', porque todos temos um senso de humor perverso, há muito jogo e muita brincadeira num álbum do Rush. Essa inventividade constante está sem dúvida no centro de tudo, assim como a vontade absoluta de não ser

sugado pela síndrome do single de vídeo, que sempre se pode entender como uma volúpia para ser mais comercial. Tão logo você se torna o número 1 com um sucesso massivo, como Peter Gabriel com ‘Sledgehammer’, tudo muda. É muito melhor, como Avis certa vez disse sobre a Hertz nos anos 1960: tenha orgulho de ser o número 2. Se ficar no segundo patamar, como o melhor da segunda divisão, pode continuar crescendo eternamente. Tão logo chega ao número 1, o único caminho a seguir é para baixo.”

Na trilha promocional de Roll the Bones, Alex explicou que estava mais do que satisfeito que a banda tivesse sido capaz de fazer o álbum tão rápido, na verdade concluindo os trabalhos dois meses antes do planejado, quando anteriormente, um dia ou dois antes do prazo final já era algo para se comemorar. A data de lançamento do álbum foi antecipada em alguns meses como consequência, e dessa vez houve menos conversas sobre parar de fazer turnê. Na verdade, os integrantes da banda tinham um planejamento bem desenvolvido para o lançamento do álbum seguinte. Mas, primeiro, havia o que ainda era o árduo trabalho, um trabalho que, como dizem sobre o oceano, merecia respeito e cautela.

Entraram numa campanha robusta de oito meses de duração, começando em Hamilton, Ontário, em 25 de outubro de 1991, com Andy Curran da banda Coney Hatch – que fazia parte do catálogo da Anthem – abrindo os shows, exceto em uma data. Anos mais tarde, Andy assumiu um papel importante no escritório central da banda. Roll the Bones ganhou disco de ouro nos Estados Unidos no mesmo dia em que chegou ao número 3 da Billboard, o lugar mais alto do Rush nas paradas até aquela data. Além disso, a turnê

incluiu um punhado de outras datas no centro do Canadá, apenas Vancouver no Oeste, e depois a costumeira cobertura do território dos Estados Unidos. Um período reduzido de um mês na Europa incluiu uma divisão de datas entre a Alemanha e o Reino Unido, com Rotterdam e Paris adicionadas no meio da turnê.

O fotógrafo da banda e diretor de vídeo Andrew MacNaughtan (que tragicamente morreu aos 47 anos de idade devido a um ataque cardíaco enquanto trabalhava com o Rush em 2012) se juntaria ao grupo para acompanhá-los na estrada no começo dessa turnê. Segundo seu relato: “A banda insistiu em se hospedar em Berlim Oriental só pela experiência. O muro havia caído havia pouco tempo, dois anos antes. Então achei que seria bem interessante e bacana, e foi o que fizemos – nos hospedamos num hotel em Berlim Oriental”.

Pouco antes disso, o Rush teve um dos piores shows da carreira. “Nunca vou esquecer”, conta Andrew. “Acho que foi num local ao ar livre em Sacramento. De alguma forma, passou batido para os rapazes que se tratava de uma apresentação sem lugares marcados. A banda não faz mais shows sem lugares marcados. Jamais. E de alguma forma não tiveram conhecimento disso. O Primus se apresentou primeiro, e às vezes os fãs agiam de forma estúpida e atiravam garrafas de água no palco, e uma delas atingiu Les, e Les foi a primeira pessoa a parar de tocar, bem no meio da música, e dizer: ‘Olha, não se pode fazer isso’. Ele sempre faz uma cena em vez de apenas ignorar. Isso acabou incitando os fãs ainda mais. As coisas realmente começaram a voar por todo lado, garrafas, bolas de praia, sapatos – tudo começou a cair em cima do palco.

“Na hora que o Rush entrou no palco – como era uma pista sem lugares marcados, os fãs se aglomeraram junto à grade e se tornaram brutos, virou uma loucura –, acho que Geddy em dado momento foi atingido por uma banana ou um sapato que caiu bem em cima dos painéis dos teclados. Por causa disso, bem no meio de uma música como ‘Spirit of Radio’ ou sei lá qual foi, era uma das canções mais antigas, de repente o painel disparou um som de uma música diferente da que estava sendo tocada. E os caras já estavam furiosos quando entraram no palco. Completamente enraivecidos, muito, muito aborrecidos. Alex espumava de raiva, bastante irado. Porque eles tinham sido bem específicos quanto a não fazer shows em locais sem lugares marcados. Não é seguro para ninguém envolvido na situação, deixa os fãs incontroláveis.

“Não tem nem por que contar o resto da história”, continua Andrew, “mas, vocês sabem, sou gay, e é claro que sou alvo de brincadeiras, porque somos amigos muito próximos já há muitos anos. Naquela situação, Alex saiu do palco e estava gritando e batendo as portas dos armários no camarim, furioso. ‘Aqueles merdas, meu Deus, e aquele chupa-rola lá, ele jogou a… Sem querer ofender, Andrew.’ Tão logo ele falou aquilo – ‘Sem querer ofender, Andrew’ –, os caras caíram na gargalhada. E isso simplesmente mudou o ambiente pelo resto da noite. Não estavam tendo uma boa noite. Estavam furiosos o tempo todo porque não era um bom show, mas depois que Alex disse aquilo, às minhas custas, todos começaram a rir e tudo ficou mais leve.”

De volta aos trabalhos, os ídolos canadenses do Tragically Hip foram chamados para uma apresentação na cidade natal em 16 de dezembro de 1991, um evento beneficente para a United Way, com

o Banco de Alimentos arrecadando cerca de sete toneladas de comida doada pelo público. O guitarrista Vinnie Moore abriu alguns shows, assim como o Mr. Big. Depois da apresentação de Andy Curran, o guitarrista Eric Johnson continuou pelo resto da primeira perna da turnê, enquanto o anti power trio de vanguarda, Primus, acompanhou o Rush na estrada pelas próximas duas etapas.

"Eu assistia ao Eric quase todas as noites", lembra Alex. "Ele toca de uma forma muito articulada, mas ainda assim cheia de sentimento. Ele e eu fazemos aniversário com apenas um ano e um dia de diferença, então temos esse lance de virginianos. Fizemos algumas jams na sala de controle e passamos algumas noites conversando sobre outros assuntos. Ele é um cara espiritualizado. Dei para ele de presente minha double-neck, e cerca de um mês depois um dos caras da equipe dele teve um problema com drogas e ficou tão mal que roubou o instrumento e o vendeu, e foi muito triste. Quero dizer, era um presente especial."

Com relação ao setlist, a faixa de Grace Under Pressure "Distant Early Warning" foi deixada de lado na turnê europeia, sendo substituída por "Red Sector A". "Subdivisions" foi substituída por "Vital Signs" na mesma época, "The Pass" trocada por "The Analog Kid". No final da turnê, a banda adicionou um trecho de "Cygnus X-1" ao fim do show, com "The Trees" incluída nas datas norte-americanas depois da etapa europeia, uma terceira perna, já que a segunda poderia ser chamada de apêndice, começando em 18 de janeiro de 1992, depois de quase um mês de folga. Para o bis, havia um medley que apresentava "The Spirit of Radio", "Overture" de "2112", "Finding My Way", "La Villa Strangiato", "Anthem", "Red Barchetta" e finalmente retomava "Spirit". De Roll the Bones, "Ghost

of a Chance” foi a última a chegar, se unindo a escolhas óbvias como “Dreamline”, “Bravado”, “Where’s My Thing?” e “Roll the Bones”.

“O vídeo no telão era uma grande atração nessa música, com uma caveira cantando o trecho de rap”, conta Neil, ao responder sobre outras características memoráveis da turnê Roll the Bones, com o Rush elevando o nível da produção audiovisual com sucesso. “Não acho que tenha havido qualquer outra coisa particularmente com relação à produção, pelo que me lembre. Ainda tínhamos os coelhões naquela turnê, acho; não os havíamos removido ainda.”

Geddy, sempre o cara do audiovisual, aponta uma dimensão adicional. “Foi nessa época que entramos nessa coisa de computadores, a revolução de CGI, com a computação gráfica. E a grande coisa de se estar envolvido na produção visual é que se aprende muito sobre as diferentes técnicas de animação. Experimentamos diferentes animadores com o passar do tempo. Mesmo lá atrás, nas primeiras coisas que fizemos, no período de Power Windows e Hold Your Fire, contratamos vários jovens animadores de Toronto para fazer nossos vídeos. Para ‘Manhattan Project’, havia uma animação realmente muito boa. Mesmo com ‘Red Lenses’ tínhamos um desenho animado bem maluco. É uma coisa que me intrigava de verdade.

“Então, quando chegou a vez de fazer alguma coisa para Roll the Bones, não consigo me lembrar de onde veio a ideia, mas toda a parte do rap da caveira surgiu. Foi uma produção imensa com o pessoal que poderia animá-la do jeito certo, fazer os gráficos no computador mais a animação em tempo real. Usamos três ou quatro estilos diferentes de animação no vídeo. Aquilo também nos forçou

a tocar a música ao vivo de um jeito diferente. Para que a animação entrasse na hora certa e o esqueleto fizesse o rap, tínhamos que tocar acompanhando o click, de modo que o tempo se encaixasse perfeitamente, o que foi meio complicado para Neil. Mas isso foi o início de várias coisas que faríamos no futuro. Tínhamos feito um pouco disso no passado, quando tocávamos 'Time Stand Still' e Amy aparecia no vídeo quando começava a cantar a parte dela, todas as noites, como mágica."

Uma coisa da qual os integrantes da banda recordam com carinho é o tempo que passaram com o Primus, Les Claypool e companhia, promovendo uma ampliação de perspectiva tanto nas turnês Roll the Bones quanto na subsequente Counterparts. "Les é incrível, um grande estilista da música", observa Geddy. "Gosto do modo como ele toca e admiro sua criatividade. Não é um cara de riffs tradicionais, e eu em geral adoro caras de riffs tradicionais. Mas ele propõe esse estilo totalmente diferente e incrivelmente inventivo de se tocar baixo."

"O acordo era: você tem que ir até lá e pegar um instrumento ou instrumentos que não sabe tocar", brinca Alex, falando das lendárias jam sessions na estrada entre os membros do Rush e do Primus. "Era o que fazíamos. Depois da passagem de som, voltávamos ao camarim para jantar. Eles faziam a passagem de som deles, depois voltavam. E das seis às sete, fazíamos nossas jams. Compramos uma flauta, uma gaita, um clarinete, uma bateria esquisita, tudo coisa barata de loja de penhores. E tocávamos por uma hora. Fazíamos isso todos os dias, era um caos. Era a música mais bizarra que se poderia imaginar. E começamos a gravar parte dessas jams. Não sei que fim essas fitas levaram. Mas sei que há

fitas dessas por aí com 20 horas de gravação dessas jams malucas, de

Berlim, dos Estados Unidos. Provavelmente estão no fundo de algum case. A gente não pensa nisso na hora…"

"Tínhamos uma bateria pequena para aquilo", acrescenta Neil. "Alex ia até as lojas de penhores e voltava com uma flauta ou um violino. E havia bicicletas, gaitas; todo mundo tocava alguma coisa. Praticamente todos os dias a gente tinha esse momento de bagunça e livre expressão."

MacNaughtan testemunhou algumas dessas jams enquanto cumpria seu dever não oficial de manter a banda entretida. "Se tornou um hábito deles tocarem juntos todas as noites, nem que fosse no vestiário ou algo assim. E o acordo era que cada um deles não podia tocar o instrumento que normalmente tocaria. Tirei fotos de Geddy tocando bateria, de Alex tocando acordeom. Geddy tocava violão, Neil trazia os bongôs dele, Alex tinha outro instrumento bobo, tipo um triângulo ou algo parecido. Ele achava tudo que era coisa. Se fosse no vestiário, ele tocava gaita. Seja lá o som que produzisse, Alex ficava de bobeira. Até comprou uma flauta."

"Não me lembro de gostar realmente de Rush até começar o Ensino Médio", explica Les Claypool, que se tornou um dos principais artistas dos anos 1990 ao promover o baixo como forma de arte, e fazendo isso diante de uma plateia de rock alternativo em geral confusa, em algum daqueles festivais debaixo do sol repletos de artistas mais palatáveis. Em essência, Les foi para os anos 1990 o que Geddy foi nos 1970, ou o que Billy Sheehan e talvez Steve Harris foram nos anos 1980. "O que aconteceu foi que me associei

ao clube do disco da RCA, em que você conseguia seis discos por um centavo ou dez discos por 25 centavos, e um deles era All the World's a Stage, que cheguei a gastar de tanto ouvir – e irritei meus pais no processo. Além do poder da música e da bateria e tudo mais – eu não tocava baixo na época –, aquelas letras eram tão profundas, porque era essa coisa de fantasia estilo capa e espada no espaço, esse tipo de coisa pela qual enquanto jovenzinho você acaba se interessando muito.

"E então no final acabei me tornando baixista, bem, Geddy Lee era meu ídolo quando eu tinha 14 anos. Havia apenas meia dúzia de caras que tocavam baixo e realmente estavam na linha de frente do rock. Eu estava aprendendo a tocar Zeppelin e Aerosmith, e então aparece o Rush, e o baixo era muito proeminente na mixagem, com um timbre bem distinto. O timbre era tão irresistível quanto sua forma de tocar, e por muitos anos me esforcei muito para reproduzi-lo. Infelizmente, sendo um jovem de recursos limitados, eu não fazia ideia de como se alcançava aqueles timbres. Só tentava improvisar com as porcarias dos meus amplificadores minúsculos. E eu tinha um baixo com cordas flat-wound. Eram as cordas que tinham vindo com ele, e não havia jeito de eu chegar nem perto do timbre de Geddy Lee com aquilo. Era uma coisa meio desleixada."

"Eu me lembro de assistir àqueles caras ao vivo", continua Claypool. "Foi o primeiro show que fui na vida, com Pat Travers abrindo para o Rush no Cow Palace em São Francisco. E me lembro de arrumar um ingresso com um cambista, mesmo que não estivessem esgotados, porque eu não entendia dessas paradas. Imaginei que estava lotado. Então paguei o ingresso provavelmente

duas vezes mais caro do que o preço normal. Tomei três cervejas e vomitei no estacionamento. Depois entrei e vi Pat Travers, que foi incrível, porque Mars Cowling é um baixista fenomenal, e depois Tommy Aldridge tocou o solo de bateria dele. E então veio o Rush. Eu me lembro de ver o Rickenbacker preto. Eu costumava desenhar Rickenbackers… Copiava das revistas. Queria um Rickenbacker mais do que tudo na vida, mas não tinha dinheiro. E tinha um cara do meu lado. Era outro baixista que também tocava na minha escola, tinha dinheiro e um amplificador grande e chique, e fazia pouco tempo que havia ganhado um Rick. Antes que os caras do Rush entrassem no palco, o baixo estava lá num canto, e os roadies estavam organizando tudo. E o cara me disse: 'O meu é igualzinho a esse ali, o preto'. E eu lá sentado pensando: 'Seu puto'.

"De qualquer forma, esse show foi praticamente uma experiência religiosa para um garoto de 14 anos, ou seja lá que idade eu tinha. Foi

fenomenal. Era a turnê de Hemispheres, então eles tinham 'Cygnus' e as naves passando pelo buraco negro e os dois hemisférios, o cérebro estava vindo atrás da gente – foi impressionante, inacreditável. Assim, desse momento em diante, não havia ninguém que pudesse superar Geddy Lee. Eu tinha amigos com grandes coleções de discos – eu não tinha –, e eles estavam sempre tentando me convencer a gostar mais de outros caras como Larry Graham e Stanley Clarke. E eu pensava: 'Não, Geddy Lee é o melhor baixista do planeta'. Eu simplesmente nem ouvia outra coisa, até que fiquei mais velho e descobri esses outros. Mas Geddy e Chris Squire foram os dois caras que foram capazes de pegar o baixo e dar um timbre distinto ao instrumento, que te

atravessava. Mesmo John Entwistle, que era fabuloso e tinha um timbre fabuloso, não era tão presente quanto o timbre de Geddy. E é claro, anos depois, entrei na mente de Ged para descobrir como ele fazia aquilo. Tenho só alguns segredos. Não creio que ele tenha me passado todos."

Mais além, o que torna Geddy especial, segundo Claypool, é que "seu fraseado tem muita personalidade, e ele é muito melódico, e você não ouvia esse tipo de coisa naquele tempo. Um pouco aqui e ali – Paul McCartney é um músico bastante melódico, mas não tão agressivo quanto Geddy. E, é claro, Chris Squire. Só que a interação entre Neil e Geddy era tão intensa, parecia que cada nota mais grave que Geddy tocava era acentuada por uma batida de Neil e vice-versa. Então, entre eles dois, e com todo mundo no público fazendo air drumming e air bass, pareceu uma coisa espetacular. E penso muito que a presença de Neil e Geddy também contribuiu para Alex criar todas aquelas texturas. Sabe, Alex não é um roqueiro de riffs. Ele toca essas partes de guitarra completas com muitas camadas, muitas texturas, e isso permite que haja um movimento subjacente que é bem bacana e muito característico. É como se houvesse um cupcake, e Alex fosse a cobertura desse cupcake.

"Geddy definitivamente é muito mais que só um baixista. A coisa em relação à voz dele sempre foi algo que repeliu todas as garotas para quem eu tocava Rush. Toda namorada que cheguei a ter não era muito

fã da banda. Boa parte disso acontecia porque a voz de Geddy naquela época era muito peculiar e cortante. Era uma coisa do tipo ame ou odeie. E eu mesmo, como artista, aprendi que há também

uma relação ame/odeie com pessoas que ouvem o que faço ou evitam ouvir o que faço. Então eu entendo. Mas minha esposa na verdade cresceu em Iowa, e tanto ela quanto a irmã ouviam Rush. Foi assim que soube que tinha me deparado com uma mulher incomparável quando a conheci."

Do estudo intenso sobre Geddy na juventude, corte para Les e Primus perambulando pelos Estados Unidos e a Europa abrindo para o Rush. Les conta: "Quando saímos em turnê com eles, estávamos todos muito animados. De fato, foi uma das razões pelas quais contratamos Tim Alexander como baterista; quando começamos a fazer audições e tocar algumas músicas do Rush, ele apareceu e foi tipo 'uau, alguém com quem nos conectamos'. Mas quando saímos em turnê com aqueles caras, principalmente quando excursionamos com o Rush pela Europa, as bandas descoladas da época, os Nirvanas e as bandas alternativas fizeram pouco caso. E parte da imprensa britânica dizia coisas como 'ah, o Primus devia ser essa jovem banda descolada, porque estão em turnê com o Rush?'. Havia um estigma colado neles. O que eu agora venho observando é que isso está lentamente se dissolvendo. Lembro que o Nirvana iria excursionar com eles. Foi conversado, e eles mal podiam acreditar que nós iríamos fazer o show de abertura. E foi tipo, bem, o Rush era minha banda favorita no colégio. Por que eu não iria aproveitar uma oportunidade como essa? Foi ótimo. Foi ótimo musicalmente, e foi ótimo conhecer os caras e nos tornarmos amigos.

"Quero dizer, aqui estavam os sujeitos que, na minha juventude, quando eu estava no colégio, eram o meu mundo, eram a minha banda favorita. Então, conhecer os caras… Acho que Alex

foi o primeiro que conheci, caminhando pelo corredor nos bastidores. E eles tinham um diretor de turnê naquela época que era um cuzão, não era muito legal nem muito simpático – até que de repente ficamos amigos dos caras

da banda, e ele começou a puxar o saco. Mas não era muito chegado. Porém, não sei, eles ficaram nossos amigos por alguma razão. O santo bateu. Não lembro exatamente quando nos sentamos juntos pela primeira vez e começamos a conversar, mas foi surreal, porque eles tinham sido muito importantes na minha adolescência."

Quanto às lembranças das jams com o Rush, Les conta: "Ah, sim, tenho ótimas lembranças de tocar com os caras do Rush nos bastidores. Tínhamos essa bateria pequena, às vezes Tim tocava a bateria ou às vezes eu tocava, e lembro que Neil ficava batendo nos armários, e Geddy tocava baixo, e eu tocava baixo, e ficava observando o que Geddy fazia. E pensava: 'Puta merda, esse cara ainda manda bem demais', tocava coisas incríveis sem fazer esforço. E isso acontecia todos os dias. E Alex entrava, pegava a guitarra e tocava com um Doritos no lugar da palheta. Infelizmente, naquele dia eu estava bem chapado, então tudo parece um borrão, mas me lembro de pensar comigo mesmo, ei, se eu tivesse 16 anos e pudesse enxergar o futuro e ver isso, eu literalmente iria cagar nas calças."

"Todos os três ficaram bem amigos da gente", continua Les. "Somos bons amigos. Sabe, Neil é mais de ficar na dele. Meio que fica no mundinho dele. Mas houve ocasiões em que ele pegava a moto e ia até algum lugar na Flórida para fazer outro show, e Larry e nosso diretor de turnê o acompanhavam.

“Geddy simplesmente é Geddy. Um cara muito afetuoso, tem um senso de humor afiado. Nós saímos juntos em Berlim para um café com mesinhas na calçada e jantamos, e me lembro de sentar lá tomando uns drinques com ele. ‘Vocês têm que tocar ‘By-Tor’, têm que tocar ‘Cygnus’, sabe?’ Porque estávamos na era Roll the Bones e eles estavam se afastando de algumas dessas músicas mais antigas. E posso me identificar com isso, com algumas das minhas próprias canções, é como seu corte de cabelo da época do colégio. O que eu estava pensando? Mas nós realmente estávamos botando pilha neles para trazer de volta algumas daquelas músicas no estilo capa e espada. E, no fim das contas,

eles começaram a tocar nos shows. Não sei se os influenciamos nisso de alguma forma, mas com certeza estávamos botando pilha.

“Alex é simplesmente Alex. Às vezes é apenas o Big Al, mas é um cara de um bom humor incrível. Ele seria um excelente ator. Tem essa persona, na verdade múltiplas personas. Uma das vezes que fiquei mais bêbado na minha vida foi na casa dele. A gente estava na cidade para participar do Lollapalooza de 1993. Alex tinha nos convidado para jantar na casa dele. Tinha preparado um belo jantar regado a vinhos muito bons. Nenhum de nós entendia nada de vinhos na época, então lá estávamos nós tomando vinho, nos divertindo. E quando terminamos de jantar, Alex pegou umas vodcas congeladas direto do freezer. E ficamos tomando uns martelinhos e todo mundo estava meio zonzo, e de alguma forma falaram que Ler, Larry, o nosso guitarrista do Primus, precisava cortar o cabelo. E Alex disse: ‘Ah, só precisamos de uma tigela!’. Então pegamos uma tigela, colocamos na cabeça do Larry, e Alex tentou cortar o cabelo

dele. E era uma tigela de vidro, acabou escorregando e caindo no chão e se estilhaçou, cortou o pé do Alex.

“Então eles acabaram terminando o corte com uma tigela diferente. Nesse ponto, Ler estava acabado, e Alex tinha ligado… Bem, ele tinha um controle remoto para a jacuzzi, e a jacuzzi tinha uma cachoeira, de repente estávamos lá fora na jacuzzi com taças de champanhe flutuantes. E eu estava usando o chapéu favorito da esposa de Alex, não sabia que era o favorito dela, e o destruí entrando debaixo da cachoeira, bêbado imbecil.

“Ler saiu da jacuzzi, ficou tentando puxar o calção de banho para cima, rolava no chão, totalmente pelado, sem sequer se dar conta, tentando colocar o maldito calção, e Alex estava lá de pé servindo champanhe e pensando ‘Puta merda, Ler’. Passamos a noite na jacuzzi, Ler acabou desmaiado em algum lugar e vários outros tinham entregado os pontos. Eu não sei que horas eram. Acabei no estúdio com Alex, Tim ‘Herb’ Alexander, nosso baterista, que não bebeu nada na nossa festa, e tentamos gravar alguma coisa. E eu estava tão bêbado que não

conseguia tocar baixo. Nunca tinha ficado bêbado ao ponto de sequer conseguir tocar.

“Só lembro depois que acordei e ouvi uma voz, ‘Trous, Trous’, o nome do nosso diretor de turnê. Então dei uma olhada ao redor, eu estava sentado num sofá num quarto qualquer. Saí do quarto e fui até a escada, e lá estava Ler no andar de baixo, completamente pelado, com uma toalha enrolada na cintura. E ele só olhou para mim, nem mesmo reparou na minha existência, e deu meia-volta. ‘Trous, Trous’. Ele estava chamando nosso diretor de turnê. ‘Onde estão minhas roupas? E quem cortou meu cabelo?’ E depois nós

tocamos no Lollapalooza naquela noite em Toronto, estávamos acabados.”

Les passou sua admiração pelo Rush para a geração seguinte. “Sim, acontece que agora meu filho, que tem 12 anos, toca contrabaixo na orquestra da escola já há três anos, e só recentemente eu comprei um baixo elétrico, ele não tinha interesse algum no instrumento. Ainda prefere o contrabaixo e sempre teve gostos bem ecléticos. A banda favorita dele, se perguntasse um ano atrás, era o Parliament, e ele sabe tocar ‘Flashlight’ e ‘Atomic Dog’. Era um garoto bem precoce e, sério, estava aprendendo sobre astronomia na escola e falava de buracos negros, aí eu perguntei: ‘O que você sabe sobre Cygnus?’. ‘Ah sim, Cygnus, o buraco negro que é o mais próximo do nosso sistema solar’, e ele ficou despejando toda essa informação para mim.

“Eu disse: ‘Olha isso’, e mostrei Farewell to Kings e toquei ‘Cygnus X-1’. Ele leu a letra, e depois mostrei para ele a introdução, a primeira parte da música no baixo, aí ele começou a se interessar pelo Rush, o que é algo fenomenal. Então agora ele gosta de Rush, The Residents e Parliament. É incrível! E estou vendo cada vez mais crianças que estão se interessando por bandas com músicos que são um pouco mais proficientes tecnicamente do que esses músicos populares dos últimos 15 anos, estão gostando de Rush, de Yes, do velho King Crimson, é algo empolgante.”

Isso significa que o Rush voltou a ser bacana? Algum dia o Rush foi cool?

Les diz: “Não me lembro de as palavras “Rush” e “cool” estarem na mesma frase quando eu era jovem. Mas, repito, nós éramos os caras que não estavam buscando esse tipo de coisa. O

que era legal na época? Eram coisas como Eddie Money, qualquer merda dessas. Quem se importa? É tudo muito subjetivo."

"Para mim, é incrivelmente cool", continua Les, apontando para a foto da banda na contracapa de 2112. "Eu queria que eles ainda usassem essas roupas. É fenomenal, é inacreditável. É um posicionamento. Olha essa ereção! Olhe para Alex – ele tá de pau duro! É fenomenal. Eu gostaria de ter esse visual. Faria isso num piscar de olhos. Embora não tenha um equipamento como o de Alex.

"A questão é – e falo isso para os meus filhos o tempo todo: as pessoas que realmente são descoladas são as que não sabem que são descoladas nem fazem esforço para ser. Para mim, essa é a máxima definição de ser alguém bacana. É se sentir confortável consigo mesmo, e vestindo o que você veste, usando o penteado que usa, sua aparência, seu perfume, todas essas coisas. É se sentir confortável consigo mesmo. E sempre tentei projetar isso. Se olhar as fotos do Grateful Dead... São descolados? Para os fãs deles, sim, são extremamente descolados e amados. Mas há muitas pessoas que não acham que eles sejam bacanas. Eu me lembro de ouvir comentários dos Beastie Boys dizendo que não achavam o Rush nada legal. E aqui estão os Beastie Boys, muita gente os acha muito bacanas. Mas tem muita gente que não os acha muito legais também. Então depende de sua perspectiva.

"Acho que, se você passar a vida inteira tentando ser descolado, vai apenas se tornar um poço de insegurança, porque é tudo muito subjetivo. E há muitos elementos nessa subjetividade: em que lugar é percebido, em que momento é percebido, por qual grupo, por qual faixa etária, faixa demográfica, por qual gênero. Falo

isso aos meus filhos o tempo todo: apenas seja você mesmo e se sinta confortável com isso. Esse é o modo de ser uma pessoa feliz. E para esses caras, eles fazem o tipo de música em que acreditam, e têm feito música em que acreditam já há muito tempo.

“Tenho certeza de que, como todos nós, eles têm fases diferentes que despertam menos entusiasmo pelo que fizeram. Porque na época ficávamos dizendo para eles: ‘Vocês têm que tocar ‘By-Tor’, têm que tocar ‘Cygnus’ . E os caras diziam: ‘Ah, tá, Claypool, menos’. Eles achavam que estávamos malucos. Por que iriam querer voltar lá atrás e tocar aquela coisa estilo capa e espada? Bem, retomo a comparação com o corte de cabelo que usávamos nos tempos de colégio. Você olha para suas fotos e seu cabelo num dado ponto da vida e pensa: Onde eu estava com a cabeça? Então esse tipo de coisa acontece. Eu tenho de novo o mesmo corte de cabelo dos tempos de escola. E, para esses caras, eles estão com ingressos esgotados em todos os lugares, são reverenciados… Ocupam um lugar de honra na história da música. Ano passado, quando saiu a primeira matéria de capa com eles na Rolling Stone, fiquei estupefato. Pensei: ‘Puta merda’. Levou cerca de 30 anos. Mas eu não tenho uma assinatura da Rolling Stone – obviamente essa revista não é muito descolada para mim.”

Capítulo 2. Counterparts

Se tem uma coisa que Geddy, Alex e Neil guardaram da experiência com *Roll the Bones*, foi o raro e mágico senso de espontaneidade do "simplesmente aconteceu" – a criatividade captada do ar. Não é uma coisa associada ao Rush, e nem mesmo muito detectável pelo ouvinte, mas não se pode ignorar: se fosse algo que despertasse os integrantes da banda, que tornasse o processo de gravação do disco mais agradável, então iria acontecer.

Por duas razões: (1) a banda tinha bastante certeza de que isso tornava a música melhor; e (2) neste ponto da carreira, eles certamente precisavam de motivos para seguir em frente. Pode ser um exagero, mas de modo imperceptível e invisível, ao se entrar nos anos 1990 observando o Rush, havia uma sensação crescente de que se a banda terminasse por uma ou outra razão não seria porque alguém havia cedido a emoções abruptas. Sendo canadenses, grande parte do motivo de continuar o trabalho neste ponto da carreira teve a ver com a responsabilidade dos rapazes com relação às próprias famílias e às famílias de quem trabalhava com eles para manter a estrutura toda operando em máxima capacidade. Não havia um desejo inflamado ou uma obsessão para crescer, era algo mais no sentido de "não seria legal se pudéssemos continuar fazendo isso?". E se não pudessem, havia golfe, beisebol, ciclismo, álbuns solo, arte, vinho, aviões, arco e flecha, aulas de francês, viagens, família, o Canadá.

A música era o hobby favorito, não o único. E para se permitir tal hobby, voltaram ao Chalet Studio, na área rural de Ontário, para

as sessões de composição, os mesmos deveres demarcados, o retorno para casa nos finais de semana a fim de visitar a família, então inspirados não só pela diversão com o Primus – criatividade pura, mesmo que não exatamente funcional –, mas também pelo som pesado que vinha de Seattle.

"Nós fizemos aquele disco em casa", afirma Geddy. "Foi legal porque, fazendo um disco em casa, dava para voltar todas as noites. E nos dias que a gente não precisava trabalhar podíamos ficar com a família. E isso é muito bom para manter a família unida."

Quanto à música, Geddy diz: "Estava começando a ter uma pegada mais jazz, uma área de timbre mais suave que era menos gratificante para mim, porque no fundo sou um roqueiro e quero tocar rock. Estava ficando suave demais... Basicamente com a cor errada. É por isso que Counterparts se tornou um disco tão importante, porque de certa forma voltamos ao passado. E voltamos a pensar no futuro – muitas coisas coincidiram com o que estava acontecendo na época em Seattle, onde as bandas de rock estavam prosperando de novo. Foi delicioso testemunhar isso, de sairmos de repente de um período estranho para esse em que havia bandas de rock por todo lugar. Adorei, foi ótimo. O Soundgarden e todos esses grandes grupos eram inspiradores. Foi um exemplo de ouvir o que estava tocando ao redor e dizer: 'Sabe, perdemos o rumo um pouco aqui, estamos sendo levados pela corrente para esse outro destino'. Quero dizer, foi difícil colocar qualquer tipo de teclado nesse disco."

Os dois meses em Claremont foram amaldiçoados por problemas técnicos, mas os rapazes deram um jeito de obter bastante material gravado digitalmente numa mesa de oito canais, usando o Cubase Audio para capturar e manipular as ideias que

surgiram nos ensaios. Eles tiveram longas conversas sobre o bicho-papão na sala, os teclados, que resultaram numa trégua incômoda na qual a guitarra tinha que ser mais

proeminente na mixagem. Enquanto isso, Neil estava longe escrevendo as letras, trabalhando dessa vez sem um conceito. Contudo, ele logo descobriu o tema da dualidade em algumas das canções, o que levou o 15º álbum do Rush a se chamar Counterparts (mas só depois que o disco já estava pronto).

Dada tal premissa, e dados os padrões do passado, fazia pouco sentido que a banda retornasse a Peter Collins – o homem do momento em Power Windows e Hold Your Fire – para produzir o novo disco. Mas durante seu tempo afastado – e não esqueçamos que da primeira vez Peter basicamente se demitiu –, Collins tinha produzido o álbum de Alice Cooper Hey Stoopid (heavy hair metal), After the War, de Gary Moore (o último álbum pesado dele antes de partir para o blues) e a obra-prima de metal progressivo do Queensryche, o platinado Operation: Mindcrime, de 1998. Ele também produziu o álbum seguinte do grupo, Empire, que recebeu disco triplo de platina, tornando o Queensryche a primeira banda a fazer sucesso comercial aproveitando a plataforma construída pelo Rush nos anos 1970. Foram um rolo compressor de vendas em comparação aos seus predecessores.

Ainda mais impressionante em termos de peso, assim como de um inesperado clamor das ruas, Collins trabalhou no disco mais acessível e popular do Suicidal Tendencies, The Art of Rebellion, de 1992, que garantiu um improvável disco de ouro à banda. De repente, “Mr. Big” estava com tudo em cima novamente, o que foi importante para Peter, que tinha ficado meio abatido com o fato de

Hold Your Fire ter sido o primeiro disco do Rush em muito tempo a não receber disco de platina.

Os rapazes mantiveram contato com Collins desde então, e uma conversa confirmou que ambas as partes estavam na mesma página e seguindo em frente. Peter não tinha gostado da sonoridade da banda nos dois discos mais recentes e havia adotado um protocolo que ajudaria a fazer a diferença: estava trabalhando com um novo engenheiro, Kevin “Caveman” Shirley, que seria muito prestativo ao auxiliar a

banda e o produtor a irem em busca do que queriam – não parecer uns fracotes.

“Todos os nossos experimentos foram pontuados por falhas”, admite Neil. “E quando isso não acontece? As coisas podem ir longe demais numa determinada direção, e só então nos corrigimos. No final do caminho pensamos: ‘Uau, tentamos seguir esse caminho, mas fomos um pouco longe demais’. E a questão da guitarra/teclado se tornou isso, ainda mais ao longo dos anos 1980, primeiro sonoramente, e depois eu diria que de modo textual e criativo, porque Andy Richards e Peter Collins tinham algumas ideias, e todos nós adoramos o que elas trouxeram para o nosso som. Gosto muito daqueles discos pelo que são, mas também entendo o fato de Alex querer resgatar o próprio som.

“Os bateristas também sofrem com esse problema, ficam sufocados debaixo de um som de guitarra opressivo. Acrescente-se a isso um som de teclado imenso e a bateria acaba perdendo a intensidade e a dinâmica que ela tem sonoramente. Geddy e eu sempre falamos quando fazemos as faixas-guia, apenas o baixo e a bateria juntos: ‘Nunca vai ficar tão bom assim de novo’. É uma coisa

que nós dois temos. E lembro que houve um álbum nos anos 1990, quando estávamos fazendo a mixagem, e o engenheiro assistente disse para Alex e para mim: ‘Só quero oferecer duas opções para vocês, garotos – mais guitarra e mais bateria’. Então todo mundo tem ciúme de seu território sonoro. E é apenas sonoramente falando. Não é que sua parte deva ter um som mais alto, trata-se apenas das nuances da ressonância de tom e do prato de condução dos quais você odeia ter que abrir mão.

“Não é uma coisa massiva de ego, de que a bateria deva soar mais alta ou que a guitarra deva soar mais alta. Acontece essa perda de som, uma noção de que... Bem, guitarristas gostam de guitarra. Eu gosto de bateria! Se mixasse um álbum, eu deixaria a bateria bem alta porque a adoro. Não porque sou eu quem está tocando, mas porque é a bateria. Amo bateria nesse nível. Amo ouvir bateria. E adoro ouvir um disco em que a bateria é mixada num volume alto. Então está tudo entrelaçado nisso também. É por esse motivo que é preciso ter cuidado numa parceria, para discernir o que é entusiasmo genuíno, o que é ego e o que é disputa por território.

“O que estou tentando explicar com todos esses comentários é que, ao longo dos anos, houve essas pequenas correções para resolver problemas. Então, sim, essa época existiu, mas existiu ao longo de vários álbuns e ao longo de vários palcos, todos os quais acredito terem seus bons momentos musicalmente falando. Então era inevitável e era o certo, e funcionou na hora certa do jeito que precisava ser. As guitarras se tornaram mesmo mais predominantes do jeito que Alex queria. E os teclados continuaram nos servindo

num sentido MIDI, como pano de fundo, textura e enriquecimento do som."

Neil evita tocar no assunto quando questionado sobre as discussões entre Alex e Geddy: "Bem, como poderia haver uma parceria criativa sem discordâncias? O que importa é como se lida com essas discordâncias. Todo mundo tem diferenças criativas. Não se pode questionar o outro com raiva ou insultos – 'Como você ousa?' –, nenhuma parceria consegue sobreviver a algo assim. Portanto, é claro que houve atritos e discordâncias até encontrarmos uma solução aceitável para todo mundo. Afinal, a mixagem é isso, mais bateria, mais guitarra, mais voz! É um concurso em certo sentido. E onde há competição envolvida, haverá conflitos. Parte do que faz um relacionamento ser duradouro é saber lidar com os atritos."

"Achei muito difícil trabalhar com o modo como os teclados estavam se desenvolvendo, particularmente em Power Windows e Hold Your Fire", conta Alex. "Quero dizer, eles ocupavam várias camadas e eram feitos antes das guitarras, então eu precisava encontrar espaços para ocupar, me esgueirando, separando as partes. Nunca me senti confortável fazendo isso. Eu sentia como se a guitarra estivesse se tornando um instrumento secundário ao que os teclados estavam fazendo, e acho que Geddy também reconheceu essa questão.

"Em Hold Your Fire, tentamos reduzi-los um pouco. Busquei um som mais limpo, forte, num tom mais agudo apenas para atravesar

as camadas massivas de notas de teclados que ocupavam as mesmas frequências dos timbres de guitarra mais densos. Então foi

muito desafiador, e não sei se foi inteiramente gratificante. Não tenho nada contra aqueles álbuns e a sonoridade deles. Acho que têm um ótimo som. E há canções naqueles dois discos que estão entre as minhas favoritas de todos os tempos, acredito que do ponto de vista da produção há dinâmicas bem interessantes ali. Mas quando vejo para onde nos direcionamos e o tipo de esforço que fizemos para retornar ao nosso centro, fico muito satisfeito."

Quando questionado se houve atritos entre ele e Geddy, Alex, assim como Neil, é reticente e busca uma resposta diplomática: "No final dos anos 1980, eu estava cansado daquilo, de verdade. Virou um processo de arrancar as ervas daninhas do gramado, a cada álbum subsequente um pouco menos".

Lifeson enfatiza que Geddy também aprovou as mudanças: "E Ged também começou a sentir a mesma coisa. Acho que ele não gostava muito da pressão de tocar teclado ao vivo. Queria ter mais liberdade. Tocar teclado, tocar baixo, cantar, tudo isso dá muito trabalho. Acima de tudo, queríamos voltar às raízes do nosso som. Tínhamos feito todas aquelas coisas, e era o momento de nos reagrupar e voltar a ser nós mesmos. Foi uma coisa natural para Ged. Ele tinha meio que se desligado dos teclados, então não teve que pensar muito a respeito."

"Dei uns tapas nele [em Geddy], mas acho que já superou", brinca Alex, de novo fazendo pouco caso do impasse entre os dois. "Acho que Ged se deu conta de que eu não estava feliz. Não que estivesse terrivelmente infeliz, era mais uma frustração do que qualquer outra coisa. Mas quer saber? No final do dia, se você se sente daquele jeito, tem que se levantar e fazer alguma coisa a

respeito. Acho que antes eu não fazia isso. Só seguia o fluxo em vez de tumultuar. Pensava: “Bem, vou aprender a driblar isso”.

“Sabe, talvez aquilo tenha me tornado o músico que sou hoje. Foi um enorme desafio me encaixar naquilo que eu considerava obstáculos

na época. Aprendi a ter uma noção melhor do papel da guitarra rítmica, sem dúvida. Acho que isso é um dos meus pontos fortes. É uma área da guitarra na qual tenho trabalhado com afinco ao longo dos anos. Talvez sem aquela tensão não tivesse alcançado esse posto.

“Eu me senti mais confiante comigo mesmo e com meu jeito de tocar ao longo dos anos 1990, e acho que mantive um posicionamento mais ousado dentro do contexto mais recente da banda. Tem muito a ver com confiança e respeito uns pelos outros. E tanto Ged quanto eu temos muito respeito e confiança um pelo outro, com o passar dos anos fomos trabalhando nisso, como acontece com qualquer relacionamento. Acho que, quando compomos, quando gravamos, nos sentimos 100% seguros do que está acontecendo com o álbum. Sabemos que podemos deixar o estúdio e tudo vai ficar ótimo.

“Para mim, nesse ponto, eu ouvia trechos de guitarra na minha cabeça que podiam ter sido partes de teclado. Por que não fazer assim em vez de usar teclados? Porque a tecnologia tinha se encaminhado para o mundo do sample. Por que não compor a parte na guitarra, tocar e gravar? Se quisermos tocar ao vivo, podemos disparar essa parte enquanto eu estiver tocando a parte principal. Era uma questão de usar do mesmo modo que estaríamos usando um teclado ou um sample, mas ter a parte organicamente gravada,

de forma mais natural. Mais tarde, mergulhamos mesmo nisso, o que ajudou Geddy e eu a desenvolvermos a relação entre a voz e a guitarra ao longo dos anos em termos de substituir as partes do teclado. Essa realmente foi a chave."

"Parecia suficiente", continua Alex, sobre o porquê de substituírem Rupert Hine. "Não parecia que poderíamos aprender mais com ele, e não era mais a direção que queríamos seguir. Vemos esses discos como suaves demais se comparados ao que tínhamos a intenção de fazer. São totalmente aceitáveis, e parece que deram certo na época, mas com certeza estávamos buscando um caminho mais pesado como power trio. Queríamos mesmo voltar às nossas raízes, foi um esforço consciente. Por isso trabalhamos com Kevin, porque ele tinha a reputação de ser

um engenheiro de muita força, de muito peso. E quanto a Peter, nós o amamos. Nossas experiências com ele sempre foram ótimas. Queríamos muito trazê-lo de volta naquele ponto. Peter está em constante crescimento e sempre teve ótimos instintos sobre música, além da parceria com Kevin, que era meio selvagem e bruto. Achávamos que formavam uma equipe muito boa.

"Peter é um produtor muito, muito esperto – e sabe disso. Não importa se a música é pop ou metal, ele tem um feeling, tem ótimos instintos. É confortável e divertido trabalhar com ele. Há muita estabilidade em sua presença no estúdio e na sala de controle. Está sempre lá e nunca encosta na mesa de som, exceto para pegar o cinzeiro quando está fumando um daqueles grandes charutos. É simplesmente ótimo tê-lo ali, é muito reconfortante. Ele está de olho em tudo, faz anotações, é bastante organizado, e isso diminui a pressão quando se está trabalhando."

“Foi bem diferente”, diz Alex, comparando os detalhes práticos da gravação de Counterparts com relação a Roll the Bones. “Neil montou a bateria num estúdio grande e gravou, como sempre faz. Geddy talvez tivesse um amplificador montado que era direto, mas ficava na sala de controle, e havia contato e comunicação imediatos, o que é um bom jeito de se trabalhar. No geral, trabalho da mesma forma. Monto um rack na sala de controle, me sento atrás do engenheiro e toco todas as minhas partes, faço os overdubs bem ali, com um longo cabo ligado ao estúdio onde ficam todos os amplificadores.

“Kevin queria que eu entrasse no estúdio e tocasse na frente dos amplificadores, que ficasse lá dentro de modo que a guitarra pudesse vibrar com o volume das caixas de som. Era difícil porque o volume é bem alto, e é preciso ficar com os fones de ouvido e fazer um esforço para escutar tudo, para tocar com precisão. E a comunicação se torna difícil porque você fica dentro do estúdio olhando pelo vidro lá longe. Mas sabe, ele estava certo. Há uma ressonância na guitarra quando se está lá dentro e isso sustenta o som e dá mais personalidade ao instrumento.

Não fizemos tudo desse jeito, mas a maior parte foi comigo tocando dentro do estúdio. Foi divertido voltar lá e sentir aquilo, estar cercado por todos aqueles amplificadores grandes vibrando e chiando.

“Eu me lembro bem de que tínhamos opiniões diferentes. Percebi que Kevin vinha de uma escola específica e talvez tivesse um pensamento mais estreito do que o lugar de onde eu vinha, ou o tipo de coisas que eu ouvia. Mas como esse disco estava seguindo para uma direção mais pesada, acabamos cedendo. Entendi o que

Kevin estava tentando fazer, e ele estava certo. Tomamos muitos drinques juntos e acertamos as diferenças. Com Kevin, de novo, era um tempo em que todas as gravações eram bem simples. Passamos pelos anos 1980, quando havia muitos reverbs e outras coisas acontecendo, e eu sempre amei um reverb natural, particularmente no som da guitarra, desde que combinasse com a canção. Mas Kevin era o tipo de cara que não queria saber disso. Não queria qualquer efeito nos vocais, nem na bateria, nada, e gosto de ter um pouco de brilho na mixagem. Mas isso não foi um grande problema. E ele é um cara muito, muito seguro de si."

Quanto a Geddy, "Kevin queria que ele usasse um antigo amplificador Ampeg e conseguiu achar um na lixeira de alguém num armazém de um estúdio em algum lugar, e aquela coisa chiava e estalava. Mas queria que Geddy usasse um amplificador, porque Geddy tinha esse som bem reluzente e ativo, menos direto, menos amplificado. Sei o que Kevin estava encarando. Ele apenas queria aquele som triturado das caixas de som, aquele magnetismo, o movimento do ar para dentro do microfone, e tinha razão. É uma questão de gosto. Para o disco, era a coisa certa a se fazer.

"Esse amplificador ajudou Geddy a extrair mais força do grave, mas ele também usou um baixo Fender Jazz em vez do baixo Wal, o que deu certo com cordas mais pesadas. O amplificador resgatado do lixo passou por alguns reparos e foi usado para a condução das caixas de contrabaixo Trace Elliot, com bastante overdrive. Às vezes se fazia dessa forma, às vezes voltávamos para algo mais direto desviando das caixas,

usando o Palmer Speaker Simulator como tinha sido feito na etapa de gravação das demos."

“Recebi uma ligação de Geddy perguntando se eu estaria interessado em trabalhar com eles de novo, e eu disse: ‘Com certeza’”, lembra Peter “Mr. Big” Collins sobre a retomada da parceria com o Rush, que seguiria até um quarto álbum juntos, Test for Echo, de 1996. “E conversamos sobre como o rock tinha mudado com a chegada do Nirvana e do som de Seattle. Mesmo que não estivéssemos exatamente em busca daquele som, tanto ele quanto eu estávamos atrás de um som mais orgânico para a banda. Sons mais naturais, menos exagerados, as caixas da bateria com menos compressão, menos reverb, sons mais densos, guitarras com menos canais múltiplos, o que talvez criasse um som mais simples, com menos camadas. E, para se chegar a isso, concordamos em trabalhar juntos mais uma vez e procurar um engenheiro.

“Devo ter liderado o projeto a partir dali nesse sentido, porque percebi – olhando para os quatro discos anteriores deles – que era hora de tomar uma direção mais orgânica, e Geddy se mostrou totalmente favorável a essa ideia. Conversamos sobre como poderia ser feito, e com certeza começaria com o engenheiro e a percepção dele da engenharia de som. Eu tinha ouvido um disco produzido por Mike Chapman, do Baby Animals, uma banda australiana, e tinha gostado muito do som. Era meio amadeirado. E Kevin Shirley, acho que ele soube que eu tinha gostado do disco. Ele me ligou e conversamos um pouco.”

Shirley, que é sul-africano, tinha começado a carreira no país natal, mas depois se mudou para a Austrália em 1986, onde trabalhou com todo tipo de artista. Ele fez a engenharia de som do álbum de estreia do Baby Animals, que ganhou oito discos de platina no país e se tornou o álbum de estreia de uma banda

australiana de maior vendagem da história até que Get Born, do Jet, foi lançado em 2003.

Collins continua: “Ele estava procurando trabalho, e eu disse o quanto tinha gostado do disco e peguei alguns detalhes. Então fui para Toronto conversar com a banda sobre engenheiros e falei: ‘Conversei

com esse cara, Kevin Shirley, e acho que vale a pena bater um papo com ele’. Toquei o disco do Baby Animals para eles, que gostaram – não adoraram, mas meio que viram por que eu tinha gostado. Concordaram em pagar a passagem de avião para que Shirley viesse a Toronto participar de uma reunião. E eu estava presente, tocamos algumas coisas antigas do Rush, algumas coisas que eu tinha feito e que Rupert tinha feito. E ele disse: ‘Bem, a caixa da bateria parece muito esquálida, e não gosto de todo esse reverb’. Sabe, estava apenas dizendo o que não gostava.

“E é claro que, para qualquer engenheiro ou produtor em potencial a trabalhar com o Rush, quando está sendo entrevistado pela banda e diz para eles o que não gostou nos álbuns, provavelmente vai conseguir o cargo. Porque os rapazes ficam fascinados por saber o que você faria diferente, o que poderia ser melhor. Quando os conheci, disse que os vocais poderiam ser melhores, que o som inteiro do disco podia ser melhor, e consegui a vaga. Caveman foi contratado porque, basicamente, detonou o som do Rush. E porque também disse para Neil que poderia obter um som de bateria com ele em 20 minutos. O que, sabe, foi como um corredor polonês, e Neil adorou a possibilidade. Na verdade, acho que Caveman levou meia hora, 40 minutos, para obter um som básico de bateria de Neil.”

“Eu estava quebrado, falido, morando em Nova York, e ficava mandando fitas para todo mundo tentando conseguir algum trabalho”, explica Kevin. “Mandei uma fita para Peter Collins e ele disse: ‘Vem conhecer a banda’. Então peguei um voo para Toronto e conheci a banda. Tentei voltar para minha casa nos Estados Unidos, mas as autoridades norte-americanas não me deixaram mais entrar nos EUA. Fiquei preso em Toronto, sendo que meu filho de dois anos tinha ficado em Nova York. Então liguei para eles e perguntei: ‘Consegui o emprego?’. Eles disseram: ‘Bem, te avisamos em duas semanas’. Então falei: ‘Olha, preciso saber agora, porque estou preso em Toronto’. Eles responderam: ‘Ligaremos de volta para você em uma hora’. Então fiquei no aeroporto, não tinha dinheiro nem para comprar uma passagem para outro lugar,

e uma das comissárias veio até mim e disse: ‘Você pode ficar na minha casa’. Então liguei para o Rush e eles disseram: ‘Ok, o emprego é seu’.

“Aí falei: ‘Ok então, só tem mais uma coisa: preciso de grana’. E disseram que tudo bem. Era uma sexta à noite, e no sábado a Pegi me mandou um dinheiro, consegui alugar uma casa e fiquei preso no Canadá durante um mês antes de começarmos a trabalhar no álbum.”

“Acho que eles estavam à procura de algo diferente”, continua Kevin, tentando explicar por que foi contratado. “Tinham ouvido minha fita, e acho que Neil ficou impressionado com o som da bateria. Ele me fez perguntas: ‘Por que a bateria tem esse som?’, e eu respondi: ‘Bem, sabe, ela é analógica e nós gravamos num Neve, não gosto de equalizar os pratos’. Então ele disse: ‘Adorei isso’. Depois finalmente começamos a trabalhar. Usamos uma mesa

SSL que ia direto para o digital e tudo que eu não fazia. ‘É assim que gosto do som da minha bateria.’ Aí eu falei: ‘Uau, ok, com certeza’.”

Quando pergunto se ficou surpreso quando o Rush quis trabalhar com ele, Kevin Shirley responde: “Não, não fiquei, por que ficaria? Eu não sabia nada sobre a banda. Eu conhecia Power Windows, para ser honesto – é tudo o que sabia. E conhecia Peter Collins por causa do trabalho dele com Gary Moore. Principalmente ‘Out in the Fields’, que eu adorava. Achava o som excelente. Mas não, eu estava numa batalha tão árdua para conseguir ganhar a vida que não me impressionava com isso. Pensava que, se me pagassem, não importava quanto, eu ia aceitar o trabalho. Em certa medida, era fã de Power Windows. Sempre fui obcecado por Led Zeppelin, Deep Purple, então eu gostava muito desse rock mais tangível, em que dá para identificar a performance pelo estilo dos músicos. E o Rush sempre foi um pouco mais técnico do que isso para mim, um pouco mais progressivo, então eu não era um grande fã. Mas, como disse, gostava de Power Windows. Achei um disco muito bacana, eu tinha o vinil, mas não era um grande fã – e isso precisa ser dito.

“Presto e Roll the Bones para mim eram indícios do que estava acontecendo nos anos 1980. E quando me chamaram já estávamos no co

meço dos anos 1990. Na minha visão, pareciam Flock of Seagulls, Men Without Hats, até mesmo Duran Duran e Depeche Mode – eram todos farinha do mesmo saco. Sei que há fãs de Duran Duran que me matariam por dizer isso, mas eu achava todos iguais. Não era algo de que gostava de forma alguma. E Presto e

Roll the Bones tinham esse tipo de teclado meia-boca. Eu não gostava daquilo. Uma das coisas que é uma das grandes qualidades de Peter Collins é que ele reúne pessoas com opiniões fortes e as deixa resolverem as coisas. Não há essa visão geral grandiosa como Mutt Lange tem. Peter chama as pessoas para o projeto e as observa trabalhar cada uma com seus pontos fortes. Assim, quando entrei lá, eu estava bem decidido a fazer um disco pesado. Eles ainda não estavam em sintonia quanto a isso, mas também não se colocavam diametralmente opostos. Havia um elemento que queriam introduzir na música. Pegaram o que era possível a partir desse elemento e do que eu estava propondo e aplicaram no álbum."

Segundo Peter Collins, Geddy tinha uma agenda que também se alinhava a esse plano: "O grave era um problema para Geddy", afirma Peter. "Ele queria um grave ainda maior. Tinha trabalhado com dois produtores ingleses em sequência, um engenheiro inglês e um australiano, e acho que estava ainda descontente com a sonoridade do grave. Portanto, era uma questão que seria abordada no disco seguinte."

Mas, como sempre acontecia com as questões criativas, não houve interação entre Collins e o empresário do Rush, Ray Danniels, no escritório da Anthem em College Street. "Não, nunca. Eu mal via Ray", conta Collins ao responder se trabalhou muito ao lado do empresário. "Basicamente nos víamos nos shows. E ele aparecia algumas vezes no estúdio quando estávamos em Toronto. Mas nos apoiou muito."

Falando sobre as letras, "elas tinham mudado", continua Collins, que repassa os registros do processo de construção. "Neil

trazia menos canções com histórias, essa foi uma das coisas que reparei. Havia mais ideias abstratas que ele estava colocando no formato de uma canção. Parecia um pouco mais místico, talvez baseado em relacionamentos,

em vez do tipo de material que gerou ‘Red Barchetta’ ou ‘Manhattan Project’. O processo era assim: a banda trabalharia sozinha até que dessem forma às canções e pudessem tocá-las para mim. Depois eu ficava com eles por uma semana, geralmente, de uma semana a dez dias, e tinham algumas demos básicas para tocar. Eu me sentava lá e ouvia fazendo anotações – ambos os locais de ensaio tinham estúdios – e trabalhávamos naquele material, ajustávamos as coisas e conferíamos os detalhes fazendo algumas mudanças e criando algo que pudéssemos gravar. Tínhamos todos os tempos marcados, os tons e timbres, todas as mudanças básicas.”

Quanto ao material, “parecia uma progressão natural. Eu não pensava, ah meu Deus, isso é uma mudança completa. Pegava o material como chegava até mim e trabalhava com ele, tentava maximizá-lo. Não reparei em qualquer diferença significativa no direcionamento da composição. Percebia uma diferença gradual, um distanciamento das canções narrativas. E algo como ‘Stick It Out’, suponho que tenha combinado com a direção geral de usar Caveman e um som mais orgânico e mais próximo do rock clássico.”

Quanto ao peso concomitante, “muito disso foi encorajado por Kevin”, acredita Peter. “Partiu da banda, mas era largamente apoiado e incentivado por Kevin. Ele era um grande fã de Led Zeppelin, gostava de gravar tudo de forma muito simples, de ter Alex lá dentro do estúdio tocando em vez de estar junto à mesa de

som dentro da sala de controle, o que a princípio deixou Alex contrariado, mas depois ele adorou a ideia. E havia todo o conceito da bateria ser um instrumento mais mono, em que se podia vê-la como um instrumento único, em vez de caixas, pratos, tons espalhados por todo lugar no estéreo."

Detalhando esse conceito de Alex livre do confinamento da sala de controle, Peter observa: "Kevin acreditava que a guitarra precisava estar na sala onde os instrumentos eram tocados, porque não apenas o guitarrista estaria em contato mais próximo com o som, também acreditava que o som da bateria e o vazamento da captação da guitarra

constituíam uma parte importante do som do instrumento. Eu nunca tinha ouvido falar nesse tipo de filosofia antes, mas gostei. Acho que Alex também gostou. Sem dúvida Kevin nos convenceu. Porque na sala de controle, depois que Alex tocava alguma coisa, havia uma discussão sobre o som, sabe, se tinha ficado bom, o que precisava ser refeito e blá-blá-blá. Mas se não estivesse conosco, Alex não participaria dessas discussões sobre seu desempenho. Podia simplesmente ler um livro e esperar até que pedíssemos para tocar de novo. E não teria que lidar com qualquer tipo de crítica quanto ao trabalho dele. No início foi difícil, mas ele passou a gostar disso, e depois em Test for Echo adotamos o mesmo procedimento, embora Kevin não fosse mais o engenheiro de som."

Peter diz que os membros da banda ficaram um pouco surpresos com o fato de Kevin ser muito direto, com sua confiança e franqueza. "Sim! Acho que ficaram surpresos. Não estavam acostumados a isso, esse tipo de atitude arrogante. Estavam acostumados com engenheiros muito detalhistas, que se deixam

guiar pelas minúcias, o que não é o caso de Kevin. Ele quer ver o quadro amplo e que isso cause impacto. Vai tomar decisões bem rápido, e pelas expressões do rosto fica claro se é para seguir em frente ou não. Adoro isso a respeito dele, mas exigiu um pouco de esforço por parte da banda para se acostumar. Não tenho certeza se Neil ficou contente com o som da bateria na época. Ele deve ter questionado isso, porque no álbum seguinte voltou a usar microfones individuais para cada elemento da bateria."

Quanto a deixar os teclados de lado, "eu também achava que era hora de saírem de cena", afirma Collins. "Gosto de pensar a meu respeito como um produtor comercial, e no meio-tempo que se passou entre concluir Hold Your Fire e trabalhar em Counterparts, minha percepção mudou, e eu estava totalmente atento ao som de Seattle, a todo aquele movimento, e percebi que os teclados em particular não faziam parte disso. No meu entendimento, uma parte essencial do som do Rush era manter tudo isso naquela simples área analógica. Convidamos John

Webster para tocar em Counterparts, mas não foi uma participação muito ampla". Webster, tendo trabalhado com Stonebolt, Red Rider e Tom Cochrane como artista solo (e uma variedade de outras sessões de gravação, junto com Peter em Hey Stoopid), é creditado como "teclados adicionais", enquanto Geddy tem um crédito simples de sintetizadores.

Esse olhar em direção a Seattle, reflete Peter, "precipitou uma mudança de direção no sentido de retomar o som com raízes nos anos 1970. Estava no ar. Eles tinham produzido um som mais badalado e estavam prontos para fazer outra coisa, um som mais orgânico, e para incorporar de vez em quando alguns elementos

mais progressivos da gravação e dos sons digitais, combinando os dois.”

E felizmente, diz Peter, Alex e Kevin “eram farinha do mesmo saco. Ambos tinham essa percepção do que era o verdadeiro rock ‘n’ roll. Por mais que Alex preferisse incorporar mais efeitos do que Kevin acabaria usando, ambos tinham uma atitude bem básica com relação ao rock, enquanto Geddy e Neil estavam num espectro mais cerebral. Alex só queria tocar rock. E é fato que ele ficou afastado disso... Bem, não afastado, mas o tipo de música que o Rush faz é bem complexo. E a percepção de Caveman não tem muito a ver com música complexa. Kevin era bem raiz, então se conectou com Alex nesse sentido. Alex realmente gostava de seus timbres de guitarra, e não houve tanto estresse como quando trabalhamos juntos nos anos 1980. Não fizemos intermináveis guitarras em múltiplos canais. Mantivemos uma guitarra, deu certo, e fizemos desse jeito. Eu lembro que também usamos mais violão acústico.”

Depois de uma guerrinha particular por causa de reverb, Kevin e Alex foram para um bar certa noite encher a cara com “cinco garrafas de uísque” e resolveram suas diferenças. “Depois disso, Alex ficou bem mais à vontade”, conta Peter. “E, repito, era a primeira vez em muito tempo que ele gravava fora da sala de controle. Montamos os amplificadores e todo o equipamento dentro do estúdio de gravação, ele tinha um banquinho e fones de ouvido, ficou alheio a toda aquela conversa que acontecia junto à mesa de som. Geddy ficava lá junto à mesa con

versando com Peter – Neil não ficava muito no estúdio –, assim Alex não tinha que ouvi-los dizer ‘ficou bom?’. Ficava lá dentro e tocava. Ele deixou as guitarras PRS de lado por uns

tempos. Eu disse para ele: ‘São guitarras lindas, deveriam servir de mesinha de centro da sala de estar. Por que você não toca com a Les Paul? Por que não toca de novo com a Telecaster?’. Então ele pegou essas guitarras antigas novamente e adorou a ideia. Lá na sala de ensaio em Quebec, pegava a Les Paul, plugava num Marshall, ajustava o som num volume bem alto e tocava, e acho que se divertiu muito.”

“Muitos músicos, à medida que ficam mais velhos, tendem a confiar nos efeitos de pedal para disfarçar algo que entendem como inadequações na própria forma de tocar”, afirma Shirley. “Vejo isso o tempo todo. Não quis dizer músicos mais velhos, mas os mais experientes, eles se afastam de suas raízes, quando nunca tinham a opção de maquiar certas coisas usando pedais de delay, chorus ou reverb, esse tipo de coisa, e passam a depender cada vez mais disso. Acontece principalmente quando há um guitarrista só na banda e é preciso preencher um vazio, um estádio inteiro noite após noite, para poder tocar apenas uma corda e fazer ‘ga-zing, ga-zang, ga-zung’, é algo fantástico. Mas, no estúdio, parece coisa de jingle de comercial de TV a meu ver. E ainda não gosto muito dessas coisas, é uma batalha constante com todos os artistas de ‘legado’ com quem trabalho.

“Mas senti que depois da nossa noite regada a uísque no hotel Four Seasons, em Toronto, onde simplesmente nos acabamos de tanto beber, Alex aceitou o rumo que estávamos seguindo e o fato de que iríamos deixar o passado para trás em termos do som da guitarra dele. Então entrou no estúdio e aproveitou. Talvez a princípio tenha apenas se resignado, mas depois embarcou na jornada. Pensou, sou um garoto de novo, estou tocando minha

guitarra, tocando todas as minhas guitarras antigas, sabe, é divertido. Era criativo, tudo o que deveria ter sido desde sempre. Havia novas músicas sendo adicionadas, havia ‘Between Sun & Moon’, quando a Tele apareceu, ‘Animate’ e ‘Stick it Out’, quando Alex

trouxe as Les Pauls grandes e empoeiradas. Foi emocionante para ele não ter o mesmo velho tipo de distorção, como uma abelha presa dentro de um pote de vidro, que era o som da PRS que ele vinha obtendo nos últimos cinco ou seis anos.”

E depois havia Geddy, que tinha sumariamente desistido de usar o baixo para as frequências de baixo muito tempo atrás, talvez desde Signals, em 1982. De propósito, é claro – as escolhas que o Rush faz são sempre muito deliberadas. Mas isso não significa que é toda vez em prol de boa música. E em geral a banda reconhece isso, demonstrando arrependimentos ocasionais, mudando com o passar dos anos, variando em intensidade.

“Geddy é um dos maiores piadistas de todos os tempos”, conta Kevin. “Ele é muito divertido, realmente um arraso. Nós começamos a gravar em Quebec, e Geddy estava com os Gallien-Kruegers, ele tinha umas enormes caixas de som em formato de cone pintadas de preto e verde. Nunca gostei do som delas – sabe, por que me contratou para fazer esse trabalho se eu nem sou muito fã do que você faz? Mas Geddy tinha essas caixas de som grandes, e quando tocava o baixo, produzia uma nota poderosa e grave tocada num piano. E foi ‘ding, ga-zing, ga-zing’, e achei aquele som horrível. Nunca gostei das linhas de baixo da Level 42.

“Então entramos numa sala que ficava nos fundos do estúdio, e havia umas coisas que eles estavam jogando fora. E tinha um

velho... Como chamam? B2 ou algo assim? Era esse velho Ampeg onde a cabeça se transforma numa caixa deste jeito – você a desdobra. E era horrível; o alto-falante estava todo cortado e destruído. Eu peguei aquilo e disse: 'Geddy, vamos tentar isso'. Então levamos para a sala e plugamos o troço, e a caixa de som era toda distorcida porque estava desconjuntada e tudo mais. E Geddy disse: 'Isso é inútil, é uma porcaria, não vou...'. 'Ok, vamos tentar'. E foi o que fizemos. Entrei na sala de controle e ouvi o som, pareceu fenomenal. Tinha essa distorção natural, mas ainda parecia encorpado e quente. Não era tão alto quanto um sistema grande,

mas era uma sessão de gravação, não um show. E eu podia ouvir esse baixo grave, grande e denso, e falei: 'Você tem que gravar com esse amplificador, tem um som fenomenal'. Então gravamos o baixo do álbum inteiro com esse pequeno Ampeg que estava indo para o lixo."

"Bem, era como usar nosso equipamento das antigas", lembra Geddy, falando das sessões de gravação de forma meio depreciativa. "Acho que precisei usar cada baixo que tinha em certo ponto, experimentar tudo. Porque ele queria essa vibe de rock raiz. Passamos por toda aquela coisa, sabe, de ficar de picuinha com os engenheiros – isso acontece. Porque os engenheiros... Nunca conheci um que estivesse errado. Eles têm razão. Como você vai discutir com eles? Mas, ao mesmo tempo, sempre há uma guerra por território com o engenheiro, porque ele quer que o som seja assim, e você quer o som seja assado. E pode ser o mesmo som, mas se não estiverem falando a mesma língua, não se tem muita certeza se é o mesmo som até que ouçam o resultado. Por isso há essa queda de braço. Sou conhecido por ter minha cota de

discussões com engenheiros por causa de som. Mas não me lembro de qualquer discussão séria com o Caveman. Lembro que fiquei frustrado com algumas das habilidades dele para usar equipamentos que não fossem analógicos, porque ele era como uma fera analógica. Tenho certeza de que isso mudou, porque houve uma revolução no som desde então. Foi meio frustrante desse ponto de vista. Na época, Kevin sofria com um problema terrível nos dentes, sentia muita dor. Mandei alguém cuidar dos dentes dele, mas isso é outra história."

"Eu queria me livrar do baixo Wal", confirma Kevin. "Queria me livrar dos efeitos do Alex, queria me livrar dessas coisas que pareciam o Flock of Seagulls. Era totalmente antiteclados naquele ponto da minha vida, não suportava ouvi-los nos discos. Estávamos saindo dessa fase DX7, e o MIDI tinha chegado e todo mundo tinha bancos e mais bancos de teclados em todos os estúdios do planeta, e eu odiava aquilo, detestava mesmo aquilo. Quero dizer, houve uma época em que não havia mais guitarra na música. Era um instrumento que estava morren

do, era meio esquisito. E como um fã de Blackmore, Page, Beck – todos eles – isso era horrível para mim. É provável que esteja suavizando as coisas um pouco, mas ainda não gosto de teclados.

"Mas eles não eram uma parte importante do todo. Terminamos todas as faixas basicamente sem teclados e então chamamos John Webster, que tocava teclado no Aerosmith. Mandamos para ele as músicas, e ele nos mandou de volta as faixas-base, um deleite para os ouvidos, como Peter Collins dizia, coisas fazendo zing, zing, zing por todo lado. Mas eram apenas para

dar um toque de classe na sonoridade do rock. Havia alguns espaços em que os teclados tinham sido colocados, mas não foram gravados realmente como parte de nossas sessões. Ele ficou no estúdio por um ou dois dias apenas para acrescentar pedacinhos que tinham sido trabalhados antes. ‘Vamos colocar teclado nessa seção, depois naquela seção.’

“Com certeza não fizeram parte das sessões. Podem ter sido parte da composição e parte da pré-produção, mas assim que começamos a gravar no Le Studio, se tornou um projeto de hard rock. Quero dizer, a mixagem bruta era muito pesada, com guitarra bem pesada, muito baixo distorcido. A bateria era bem ambiente e ampla, do jeito que gosto que o som seja. E ele era bem robusto, principalmente em faixas como ‘Stick It Out’ e ‘Animate’ – essas tinham um som superforte. Eles deram uma arrumada nelas antes do lançamento, para meu desgosto.”

Geddy hesitou em dispensar os teclados por completo. “Eu ficava pensando: bem, se há um trecho que está implorando por isso, por que dizer não? Acredito mesmo que as regras existem para serem quebradas. Você pode ter uma regra, nada de teclados, mas se há um trecho de uma música que simplesmente ficaria melhor se tivesse um pouco de melodia ali, é difícil deixar pra lá. Mantivemos alguns teclados em duas ou três músicas aqui e ali, mas nada muito relevante. E foi muito bom para Alex, no sentido de aumentar o controle dele sobre o som da banda.”

“A natureza do estilo de gravação que eles têm é meio impecável e obsessiva”, continua Kevin, “mas eu disse para Geddy, ‘espera até ouvir

isso em meio às guitarras. Vai ouvir que elas te rasgam com os dentes. Seu baixo é tão fácil de ouvir através delas sem fazer com que seja mais alto do que todo o resto. Pode conseguir um groove muito profundo com essa coisa e ainda assim escutar todas as notas'. Assim, quando fizemos alguns testes na primeira gravação, ele percebeu isso e disse: 'Sabe, está realmente dando certo', e se sentiu bem mais confortável. No estúdio, Geddy era muito divertido, muito tranquilo e fácil de lidar, bem direto ao ponto, se preocupava com os detalhes e as minúcias, enquanto Alex estava mais preocupado com o lugar que ocupava num quadro mais amplo. Alex era mais ríspido no estúdio – tudo parecia sempre uma ameaça para ele, o processo era mais difícil. E Neil, a gente nunca via Neil. Ele chegava, tocava bateria e voltava para sua salinha – e fumava baseados."

"Com certeza parecia haver uma rachadura entre Geddy e Neil naquele ponto", observa Kevin. "Sabe, não sei se cheguei a ver Geddy e Alex conversando com Neil. Ele fazia o lance dele sozinho, e trabalhavam cada um na sua, eram como duas facetas diferentes da mesma coisa. Neil tinha a própria sala onde ficava escrevendo. Aparecia e fazia as partes dele, e não ficava junto à mesa de som onde gravávamos, e não sei o motivo. Talvez Geddy quisesse que as pessoas ao redor se comprometessem com a mesma visão que ele tinha, realmente não sei. Quero dizer, fomos até a casa dele, assistimos a jogos de beisebol, vimos a coleção de beisebol dele. Geddy sem dúvida foi o mais simpático e amistoso de todos, foi quem aproveitou e curtiu a gravação mais do que os outros. Há uma versão maravilhosa de 'Stick It Out' em que ele colocou a voz da própria mãe. Fez essa voz de senhorinha judia rabugenta,

reescreveu a letra e gravamos uma versão disso que devo ter guardado em algum lugar – é hilária. ‘Geddy, Geddy, venha cá, venha cá.’ Muito engraçada.

“Nós nos divertimos muito. Estávamos hospedados em Morin Heights, e me lembro de sairmos, Alex e eu, e bebermos pra valer. Entrei no estúdio no dia seguinte, e Peter Collins me disse: ‘Ei, Caveman, temos que falar dessa manguaça’. E pensei, ok, entendi. ‘Caveman, temos que falar da manguaça.’”

Então era uma batalha, e Kevin afirma que houve “muitas brigas”. No final das contas, passada a guerra das vontades, os membros da banda fizeram as coisas do jeito deles durante todo o percurso, e para acrescentar um ponto de exclamação nisso, fizeram um processo de limpeza na mixagem que ajudou a garantir que, no final, Kevin não obtivesse exatamente a sonoridade que queria.

Geddy fala sobre a bateria: “Do ponto de vista de Neil sobre toda aquela abordagem analógica, que lembrava John Bonham, adotada por Caveman para gravar a bateria, fez com que ele tivesse medo de não haver nuances suficientes, sutilezas suficientes no som. Essa é uma das razões pelas quais nunca mais fizemos a mesma combinação de pessoas na equipe: essa coisa da mão pesada. Neil achava que Caveman pegava pesado demais. Eu não me sentia dessa forma, embora seja um pouco cético – precisei entender que voltar lá atrás era seguir em frente. Já Alex assimilou tudo com mais facilidade. Eu me lembro de algumas canções em que queríamos uma seção de cordas, e houve certa frustração em encontrar um local porque nos limitamos a trabalhar em Toronto, e havia poucos estúdios disponíveis.

“Fazer um disco é uma dinâmica estranha, emocionalmente falando. Sim, ao fazer qualquer disco, se houver mudanças, com certeza haverá dificuldades. Alex não poder usar seu equipamento e apenas gravar o som direto foi duro, mas todo engenheiro com quem já trabalhamos queria que ele fizesse isso, talvez com exceção de Nick. Não tenho problema algum em falar quando me sinto contrariado. Só não me lembro de me sentir assim. Quero dizer, não fui evasivo quando discutimos com Peter Henderson sobre todas aquelas frustrações, então por que seria evasivo com relação a Caveman?”

“Acho que pensaram que eu estava avançando o sinal desde o princípio”, reflete Shirley. “Mas também acho que, secretamente, Peter Collins gostava que eles se sentissem pressionados, e creio que Geddy gostou da pressão e iria superar os obstáculos porque sabia que Peter me mandaria recuar se fosse necessário. Mas Peter me deixava solto. Ele

ficava lá sentado na sala enquanto Alex e eu tínhamos uma briga séria por causa do som – e não fazia absolutamente nada. Ficava lá com a cigarrilha na boca e as pernas balançando na cadeira, apenas nos deixava discutir até que fosse apropriado interferir.

“Então dizia: ‘Ok, rapazes, vamos fazer uma pausa para o almoço, alguém tem dinheiro?’. E lá íamos nós almoçar em algum restaurante chique e maravilhoso. Mas, sim, acho que pensavam que eu estava me metendo demais. Como falei, Alex me levou para o bar do hotel a fim de nos embebedarmos e queria me dar um esporro. Ele queria dizer ‘a propósito, caso não tenha notado, pertenço à nobreza artística e você é um funcionário, então se eu

disser alguma coisa, vai ser do meu jeito'. E eu pensava: 'E se eu tiver uma opinião diferente? Vou falar o que penso'. E meio que resolvemos tudo. Acho que um dos benefícios de não saber nada sobre o legado da banda nem ser tão familiarizado com a música deles é que é difícil entrar num estado de adoração, que obviamente merecem. Eu não tinha muito esse senso de veneração por eles. Não ficava boquiaberto, então era fácil me impor. Não era arrogância... Bem, talvez fosse um pouco, sim."

A dinâmica de Kevin com a banda era diferente da relação entre eles e Mr. Big. Kevin explica: "Peter e os rapazes sempre foram cordiais, tinham um relacionamento muito respeitoso. Nem sempre eu entendia a natureza do produtor que ele era porque nunca tinha visto aquilo antes. Peter gosta de deixar as forças criativas acontecerem em torno dele e arbitrar os conflitos. Não era como se houvesse um elefante na sala, o grande músico que ninguém vê – apenas tinha uma visão mais geral. Enxergava quando as coisas não estavam funcionando, quando não pareciam certas. Neil tocava uma música; Collins a repassava inteira, e depois Neil perguntava: 'Como ficou?'. Peter dizia: 'Vamos fazer mais uma – acho que você tem algo melhor dentro do bolso'. Então Neil respondia: 'Ok, lá vamos nós de novo', e tocava a faixa inteira mais uma vez. E eu pensava: 'Ah, é isso? Você vai falar 'olha o bolso' toda vez que alguém tocar bateria? Por que não diz para

consertar aquela virada ou aquela batida no bumbo? Mandar olhar os bolsos? O que é isso, Oliver Twist?'.

"Para começo de conversa, acho que o termo 'produtor' é usado de forma muito imprecisa. Seja lá onde esteja agora, penso que Terry Brown a princípio era mais um guia. Com o passar do

tempo e dez anos de estrada, a banda buscava inspiração. Produtores estão fazendo discos e quebrando recordes uma década depois, a natureza da indústria mudou. Há pessoas que estão construindo canções, e o rádio está levando essas músicas a níveis diferentes, e elas vendem milhões e milhões de cópias. E pensam: 'Bem, talvez a gente precise olhar um pouco mais em volta'. Terry é ótimo, é amistoso, nos damos muito bem com ele, confiamos no que ele faz, nos entendemos no estúdio. Talvez nunca tenham se sentido pressionados ou desafiados. Talvez nunca tenham se sentido exigidos musicalmente, seja em termos de desempenho ou criatividade. E então pode ser que estivessem em busca daquele chute no traseiro de quando um cara novo aparece. Quero dizer, se Peter disse quando os encontrou pela primeira vez que tinha odiado todos os discos anteriores, talvez fosse o que quisessem ouvir. É tipo, ótimo, adivinha, nos sentimos dessa mesma forma agora, porque convivemos com esse álbum desde sempre – nos mostre para onde você pode nos levar. Mostre se tiver uma direção, mostre se tiver uma visão, mostre se tiver um plano para nós – esse é o modo como vejo as coisas.

"Mas eles obviamente tinham essa confiança de que Peter traria todos esses elementos que fez aflorar. Eu não estava lá no processo de pré-produção – fizeram isso num estúdio em Toronto, quando fui encontrá-los pela primeira vez –, então não sei quanto ele se envolveu nessa etapa. Tudo o que vi foi o ambiente do estúdio. Alex e Geddy tinham as partes pré-gravadas e algumas demos com os vocais, acompanhando um click, e depois Neil chegava e tocava em cima desse click, e isso seria a base para o começo da canção. Construíam a canção com esses instrumentos e

o click, e depois colocavam Neil e só então reconstruíam a parte instrumental. Às vezes, Alex não conseguia combinar

um solo com o que havia nas demos, quando tinha cortado alguma coisa e simplesmente achava que não conseguiria repetir. Então na verdade extraímos essas partes das demos dos ensaios em Toronto e as usamos na versão final do álbum.

“Acho que muitas bandas estão abertas à mudança”, reflete Kevin. “É provável que descubra que a maioria quer mudar. Há poucas que se mantêm fiéis a antigas fórmulas. Mas acho que o Rush não era como os outros. Estavam vendendo consistentemente um milhão de álbuns, um milhão de álbuns, um milhão de álbuns. Quase vendem o mesmo número de cópias todas as vezes – a base de fãs é bem sólida. Então tudo o que mudam, sabem que têm uma base de fãs e estão sempre procurando algo a mais nela. Talvez possamos fazer um entrecruzamento, talvez nós consigamos trazer esses caras, talvez os motoqueiros, talvez possamos alcançar garotas adolescentes histéricas, qualquer coisa. Não me surpreende que estivessem fazendo isso. Não acho que eles impõem limites a si mesmos. Talvez Power Windows e parte do material com Rupert Hine tenham sido um esforço sério e consciente de tentar ganhar espaço nas rádios e expandir o mercado para além do que já era uma grande e consistente base de fãs.

“Também penso que o começo do Rush foi um experimento para eles, e era muito divertido, apenas três garotos tendo a chance de suas vidas, sendo progressivos e fazendo o que podiam, o tempo muda, isso muda, aquilo muda. Acenos ocasionais ao Zeppelin, acenos ocasionais a isso, àquilo e à próxima novidade. Mas acredito que em cinco anos, quando se tornou um emprego, começaram a

prestar atenção nas vendas de discos e, sabe, já não estavam mais realmente por aí apenas se divertindo da mesma forma. Havia mais do que cerveja Molson na lista de pedidos para o camarim naquele ponto. Penso que damos a eles muito crédito, se pensar em como estão estruturando a carreira. Acho que apenas tocam música – tocam, crescem, têm filhos, e o ímpeto é diferente. É como, sabe, hoje à noite, em vez de jogar sinuca vamos tomar uma cerveja, e de alguma forma a composição muda quando se faz isso.

Ou vamos sair e jantar com meus pais ou fazer outra coisa; tudo muda à medida que se fica mais velho, e não é necessariamente ruim, mas acredito que isso acaba aparecendo na composição."

Geddy é o primeiro a ter uma visão positiva sobre a mudança, assim como a extirpar seu mistério. "Não sei, apenas pensamos num modo de gravar e no tipo de equipamento que estávamos usando, a atitude que tínhamos, e nós todos queríamos fazer esse modelo de disco. E nos demos conta, bem, ele quer que usemos esse amplificador e que o baixo fique realmente distorcido, sabe, que mude. Uma coisa é conversar sobre mudar, outra coisa é mudar de verdade. Acho que se resume a isso. Foi um pouco difícil para mim ter que pegar o Fender e os amplificadores antigos, e para Alex foi duro fazer o que teve que fazer para mudar. É preciso provar coisas a si mesmo. Você pode dizer: 'Ok, vou tentar. Me mostre que toda essa mudança vale a pena'.

"E depois parte para ação. Grava algumas faixas e elas ficam ótimas! E as frustrações e os medos se dissipam. É curioso aprender. Trabalhar com vários engenheiros diferentes é um aprendizado, porque toda vez que se tem um novo engenheiro,

sente-se a necessidade de explicar novamente seu som para ele, educá-lo, de modo que a pessoa não destrua seu som, não o mude. Mas no final do dia, o som sai de seus dedos. O modo como toca diz tudo sobre como ele é, que é algo que nós todos aprendemos ao longo do caminho. Mesmo depois de trabalhar com todas essas pessoas diferentes em seis ou sete álbuns, o som ainda parecia nosso. No final de tudo, seu som é algo indelével. Não pode ser destruído com facilidade. Kevin Shirley... Encontrar um engenheiro foi resultado de uma busca interessante. Não consigo lembrar como acabamos contratando Caveman, mas ele com certeza se encaixou perfeitamente. Era uma figuraça."

Como Kevin observa, a banda tinha um modo de trabalhar peculiar e direto, usando as demos de oito canais como guias para desenredar as partes de Neil, que só eram executáveis porque tocavam acompanhando um click. Essas gravações eram passadas para 24 canais, e pelo visto não

era algo inteiramente necessário, exceto pelo fato de que alguns trechos foram mantidos e usados. Neil trabalhou em 11 músicas ao longo de três dias e depois foi embora, o que é bem comum entre bateristas depois que gravam sua parte. Assim que terminaram, tiveram dificuldade em ordenar as canções do álbum, com Alex tomando a frente usando um quadro magnético de modo que a banda pudesse refletir sobre a ordem das canções. No final decidiram colocar as faixas mais pesadas no começo e uma faixa lenta no fim.

Para a arte da capa de Counterparts, Hugh Syme adotou um visual austero típico dos anos 1990 – de fato, Syme foi um dos designers que ajudou a definir a estética das capas daquela década,

junto com Dave McKean, que fez a mesma coisa com as bandas de metal mais pesado. Syme oferece uma imagem simples em preto, azul real e falso dourado. O nome da banda é grafado inteiro em caixa-baixa, e o título do álbum não está incluído na arte. Discretamente sexual (afinal, se trata de uma banda de rock ‘n’ roll), há um diagrama de um parafuso entrando numa rosca. O encarte do CD, que parece um mapa de estrada, reforça esse tema relacionado a itens que são contrapartes uns dos outros. De fato, a verdadeira capa do disco consiste em todas essas grandes sacadas divididas em partes que Syme reuniu e considerou como um todo.

Neil escreveu no programa da turnê: “O Dicionário Conciso Oxford define ‘contraparte’ como ‘duplicata’ e como ‘oposto’, no sentido de ‘formar um complemento natural para o outro’. Foi o que achei mais interessante sobre a palavra: considerando esse sentido, os contrários são reflexos mútuos, números opostos, e não necessariamente contraditórios, inimigos, O Outro. Polaridades não existem para serem resistidas, mas reconciliadas. Alcançar a margem desconhecida. Dualidades como gênero ou raça não são opostos, mas verdadeiras contrapartes, a mesma coisa e ainda assim diferentes, mas não para serem tomadas como alguma competição existencial – podemos viver sem isso. Melhor ainda: podemos conviver bem sem isso.”

Mais tarde, Peart traz o tema mais perto de si afirmando: “Contrapartes. Palavras e música. Guitarra, baixo, bateria. Compor, ensaiar e gravar. Pegar um voo e a estrada e trabalhar e rir. Os lampejos de espontaneidade desconcertante de Alex, o humor escrachado e as emoções exaltadas; o instinto melódico de Geddy, a sagacidade irônica e a paixão meticulosa; minha própria

motivação obsessiva e bombardeio rítmico. Sinergia real, creio eu: o todo maior que as partes – que são, afinal, nós mais velhos e humildes.”

Depois de todas as dores do crescimento, das rugas, dos custos e do tempo gasto, Counterparts abre com autoridade, Neil com um balanço que não tinha havia anos, se permitindo sair do quadradinho aconchegante de modo que ele e os fãs pudessem respirar novamente. Essa bênção surge com “Animate”: a bateria de Peart parece sofisticada, mas menos preciosista, é gutural como o motor de um de seus carros potentes em vez das batidinhas leves num estojo de joias à procura de relógios. Então surge Geddy e todas as guitarras ponderadas de Alex, criando uma confusão dominada pelo baixo que é quente e aveludada. Uma melodia misteriosa e magnética que transporta o ouvinte para a floresta densa do que é considerada por muitos a melhor faixa do Rush de Signals até o final da banda.

“Eu amo [‘Animate’]”, afirma Geddy sem demonstrar qualquer dúvida. “Acho que é uma das melhores canções que criamos. Há uma coisa sobre a bestialidade dessa música, a perseverança dela.” Bestialidade talvez tenha sido um exagero, mas vale lembrar que, nos últimos tempos, o Rush vinha criando coelhinhos. Mas perseverança com certeza – não apenas a banda redescobriu a produção panorâmica e apropriada, mas a explorou com plenitude, preenchendo o som com performances que são magnificentes, ousadas e inspiradoras. Afinal, mesmo a letra parece uma invocação misteriosa de forças ocultas, reforçada pelo cântico roqueiro de Neil no começo, uma inesperada contagem, absolutamente casual e bem-vinda.

Enquanto Peart aplica conceitos sobre a dualidade masculina/feminina tanto de Carl Jung quanto de Camille Paglia à ideia de uma

intrigante canção de amor, Geddy traz complexidade com o amplificador Ampeg “à beira da morte” que Kevin o obrigou a usar. Também há uma mudança de compasso bacana quando Neil escapa do groove e cria um ritmo tribal inspirado pela música africana. A quebra continua com uma batida regular, Alex inventando texturas ao fundo, o baixo de Geddy ousado. Fugindo com uma virada poderosa de Neil, voltam para outro verso sublime, sintetizadores interessantes borbulhando ao fundo. Um sucesso criativo absoluto, que na verdade não é uma ruptura total dos ideais recentes do Rush, apenas foi gravada com grave suficiente.

Como Peart explica no programa da turnê: “[‘Animate’] não se trata de dois indivíduos, mas de um homem se dirigindo à sua anima – seu lado feminino, como definido por Carl Jung. Dentro dessa dualidade, ‘um homem deve aprender a dominar a si mesmo com gentileza’ , seu próprio ‘traço submisso’, enquanto também aprende a ‘dominar gentilmente’ o animus – o lado masculino – e outras questões orientadas por hormônios como agressão e ambição. Dominamos por não nos submeter seja ao instinto bruto, à raiva violenta ou à ganância visceral. Quanto ao resto (me referindo ao restante das músicas do álbum), podemos todos dominar ou nos submeter como manda a ocasião, tentando reconciliar as duplicatas e os opostos, e sonhar em viver a vida na velocidade do amor (a 304 mil quilômetros por segundo se acreditar em amor à primeira vista). Todo mundo deseja o ideal de ‘formar um complemento natural para o outro’. Uma contraparte. Amizade, amor ou parceiros

de vida e trabalho são as recompensas por costurar o rasgo entre ‘duplicata’ e ‘oposto’”.

O single principal do álbum poderia até mesmo ser uma faixa mais pesada, sem deixar espaço para o ouvinte recuperar o fôlego. “Stick It Out” se coloca diante de nós com um riff de heavy metal gigantesco tocado ao mesmo tempo por Alex e Geddy, sem que Neil apareça até que um padrão de chimbal se apresente docilmente. Geddy demora um pouco para elogiar essa faixa: “Em retrospecto, eu amo o riff – ele é ótimo nessa canção. Adoro tocar, ela tem um baixo bem pesado, o que sempre

me deixa feliz. Quanto à letra, é bem mais ou menos para nós. Não sei, acho que a melhor coisa dessa música é o astral dela e o fato de que se despe para ser simplesmente um trio tocando um riff de rock. Acho que é a coisa mais importante. ‘Animate’ é mais próxima do que estávamos buscando, essa combinação de trazer de volta atitudes rítmicas diferentes enquanto, ao mesmo tempo, tentamos acrescentar um pouco mais de balanço, também dar mais corpo e agressividade ao grave.”

Neil concorda, dizendo: “Obtivemos um som mais profundo, cru e bruto, porque era o começo dos anos 1990 e as guitarras estavam de volta – sabíamos que tínhamos companhia. Guns N’ Roses, Soundgarden, Pearl Jam... Todas essas bandas surgiram e honraram nosso legado, com as últimas duas afirmando terem sido influenciadas por nós – é como uma legitimação. Porque os anos 1980 tinham sido basicamente uma ‘terra de ninguém’. Sim, é uma boa expressão, uma terra devastada para uma banda de rock. Eu me lembro de pensar na época: ‘De onde virá a próxima geração de bateristas?’. Todo mundo estava usando bateria eletrônica. Não

conhecia ninguém que estivesse fazendo aula de bateria – nenhum garoto, ninguém mesmo – e me lembro de pensar principalmente nisso. Bem, eles apareceram, eram os anos 1990. Nosso legado foi concretizado por causa disso, divulgado e, em troca, influenciado por tudo aquilo. E Counterparts foi a resposta perfeita."

De fato, em apoio à ideia de que, naquele momento, o Rush não poderia ser direcionado ou levado a uma mudança brusca – não por Tad, Mudhoney, Melvins ou Kevin Shirley –, "Stick It Out" é o mais próximo do grunge que a banda chegaria. É viril, ameaçadora e se impõe. Ainda que esteja meio deslocada e solitária numa extremidade do espectro, faz parte das 11 faixas do álbum, sendo 9% de Counterparts.

Mesmo assim, Neil descobriu um modo de tornar a bateria interessante nessa música e acerta bem no meio do alvo, fazendo uma pergunta retórica ao jornalista William F. Miller, da Modern Drummer: "Como eu poderia abordar essa música adequadamente e ainda assim dar o toque de elegância que buscava num riff de rock? Não quería

que fosse o mesmo tipo de coisa ouvida numa rádio de rock. Então comecei a trazer influências latinas e de fusion. Há um verso onde busquei um efeito parecido com uma previsão do tempo. Usei algumas reviravoltas complicadas no padrão do prato de condução, que vai de batidas lentas para rápidas – qualquer coisa em que pudesse pensar para tornar mais autoral. Essa canção se aproxima de uma paródia para nós, então tivemos que ir tateando com cuidado. Reagimos ao poder do riff e ainda assim encontramos algumas maneiras de retorcer tudo para criar algo a mais."

“Stick It Out” tinha um vídeo meio grunge e sombrio, que captou a atenção de Beavis & Butt-Head, a única vez em que o Rush foi mencionado pelos garotos do desenho animado da MTV, com os críticos de sofá se questionando se o cara amarrado à cadeira era Lenny Kravitz ou “nosso senhor, Jesus Cristo” (podia muito bem ter sido Chris Cornell). A música estreou em primeiro lugar na parada de rock da Billboard, representando o disco de forma um pouco enganosa dado seu peso incomum. Quanto à letra, Neil é tão desdenhoso quanto Geddy, dizendo que a canção é só um pouco divertida, com algum jogo de palavras, e a contraparte sendo nesse contexto o duplo significado de stick it out, “ostentar” ou “aguentar firme”, especificamente a arrogância versus a perseverança.

“Cut to the Chase” manda o recado de que o Rush fala sério sobre tocar com mais peso, mais pedal de distorção, mais frequências graves e ambientação de bateria. Ainda assim a arquitetura dessa faixa é mais parecida com os últimos discos, com a disposição de ser mais tranquila nos versos e no dedilhado de Alex. Mas as coisas começam a aquecer na ponte e depois são power chords em grande extensão. “Foi um solo que fiz sozinho, no meu pequeno ADAT”, contou Alex em entrevista a Jon Chappell. “Foi bastante espontâneo. Originalmente, eu tinha criado um bem diferente para essa canção e pensei: ‘Bem, agora que tenho uma imagem do que é o álbum e de como são os solos, não tenho nada muito rápido. Talvez faça um solo aqui que seja bem rápido’. Essa foi a

real motivação por trás do solo nessa música. Foi simples assim. Apenas para fazer um contraste com as outras coisas.”

Como evolução, “Nobody’s Hero” abre com um violão melancólico, seguido por acordes quentes enquanto Geddy canta uma ode aos reais heróis do mundo, a maioria deles desconhecida (até agora), em geral porque seu heroísmo foi infinitamente intenso a ponto de ser imensurável, ou talvez insondável no meio limitado de uma tela de televisão.

Como Neil explicou na estreia do álbum a Steve Warden, lenda do rádio de Toronto: “Eu estava pensando muito sobre a natureza do heroísmo, e o que era bom e ruim quanto a isso, e a ideia de um modelo e de pessoas que conheci na minha vida que foram importantes para mim como influências, mas que não foram importantes para o resto do mundo. Portanto, há esse conceito de modelo, mas não de um herói, como preferir. ‘Nobody’s Hero’ foi uma das primeiras, porque esse era um tema que esteve no meu pensamento nos últimos dois anos e em muitas conversas com amigos pelo país e assim por diante, acaba-se falando sobre a natureza do heroísmo. Então essa música foi um cristal em formação, acho, durante um ano e meio ou dois anos, e depois brotou com vários acréscimos.”

“Para muitos jovens”, continua Neil, “se seus heróis estão nos esportes ou no mundo do entretenimento, tendem a ser propagandeados e tomados como perfeitos. Acho que foi provavelmente Hollywood que inventou a ideia de semideuses e da divindade de uma atriz ou de um ator. Depois os esportes também assumiram esse papel, as divindades dos esportes: até que fiquem velhos ou doentes ou outra coisa, são super-humanos. Na verdade, isso parece aceitável e não causa prejuízo a ninguém – e talvez inspire os jovens –, mas também acho que é desencorajador.

Porque quando você está amadurecendo, fica consciente das próprias falhas e limitações num processo doloroso, e acho que talvez possa se sentir distante demais de qualquer ideal de perfeição.

“Um modelo para mim é o oposto de um herói de certa forma, ou é uma contraparte se preferir, no sentido de definição de ‘contraparte’ tanto como duplicata quanto oposto. É uma das razões pelas quais fi

quei tão intrigado com essa palavra. Portanto, um modelo a se seguir é bom, porque não há o aspecto de perfeição de uma divindade ou sobre-humano. É apenas algo como: ‘Essa é a direção que quero seguir, e aqui está uma pessoa fazendo as coisas do jeito que eu gostaria de fazer’. Achei isso muito mais saudável.

“E há a questão da natureza do heroísmo. Uma coisa que abordei antes em músicas como ‘Limelight’ e mais recentemente em ‘Superconductor’ foi a natureza da fama e como ela afeta as pessoas. É claro que estou envolvido nesse mundo há muito tempo e observo outras pessoas afetadas pela natureza da fama e pela natureza desse tipo de endeusamento. Tampouco é saudável para eles, por isso comecei a pensar: ‘Bem, talvez essa ideia de heroísmo do mundo ocidental moderno do século 20 não seja lá muito boa’.

“E, como sempre digo, uma ideia nunca é suficiente”, continua Peart. “Eu tinha outro conceito por causa de pessoas que haviam sido importantes em minha vida e que, para mim, eram dignas do conceito de heroísmo. Elas tinham me mudado e me impediram, talvez no caso do primeiro personagem em ‘Nobody’s Hero’ – a primeira pessoa gay que conheci e foi um grande exemplo para

mim, ocupando um espaço de heroísmo na minha vida –, porque foi quem me impediu de me tornar homofóbico ou pensar que houvesse algo doentio ou problemático com isso, porque eu o conhecia, e trabalhávamos juntos quando morei em Londres, e fui para as festas dele, e era tudo muito casual. Acho que eu era jovem o suficiente para estar livre de qualquer preconceito, então ele teve um papel importante na minha vida. E depois, como a música narra, nos distanciamos geograficamente – seguimos rumos diferentes – e quando eu soube que ele tinha morrido de aids foi como um buraco que se abriu, e ainda assim, restava esse exemplo importante que ele tinha me dado. Sem dúvida a vida dele não foi em vão, mas seu heroísmo aconteceu numa arena muito pequena."

Peter Collins chamou Michael Kamen para fazer os arranjos, acrescentando uma dose extra de drama no que já era uma canção muito

emotiva, repleta de histórias de heroísmo. De modo admirável, Geddy também trouxe uma grande colaboração aqui. "A orquestração de 'Nobody's Hero' ficou mesmo muito boa", diz Collins. "Particularmente amei essa faixa. Acho que é uma canção bastante incomum. Eu não tinha ouvido nada parecido antes no Rush. É uma letra incrivelmente comovente. Michael Kamen fez o arranjo de cordas para ela, que não parece muito alto na faixa, mas eu adorei. Adoro o modo como Neil tocou nessa música, e adoro como todo o arranjo funciona, é fabuloso. E no geral gostei da incorporação de mais violões, algo que queria fazer. Adoro o som enérgico que obtivemos, particularmente no mix, que sem dúvida alcançou outra dimensão. Quando peguei a primeira mixagem e

comparei ao que tínhamos ouvido antes, sabe, tracking e overdubs, houve uma mudança significativa e de um modo positivo.”

Neil também afirmou que o modo como o Rush tinha conduzido a carreira até aquele ponto, mesmo que não fossem necessariamente pessoas que deveriam ser idolatradas, ao menos serviam de bom exemplo como uma banda de ideais louváveis. Numa observação mais séria, Peart escreveu sobre médicos e pilotos e depois, de forma respeitosa e velada, criou um memorial para Kristen French, uma das vítimas do estuprador e assassino em série Paul Bernardo, cujos crimes horrendos estavam presentes no noticiário de Ontário naquela época. Neil conta que conhecia a família dela: Kristen era meia-irmã de seu amigo Brad French. Peart observa que as pessoas comuns não são heróis no sentido típico e superficial, elas em geral são forçadas a serem heroicas em silêncio. Aqui, confrontado com um “pesadelo de brutalidade”, a pequena vitória, o ato de heroísmo incógnito, é em certa medida um ato de “fé na bondade da humanidade”.

“Between Sun & Moon” é outra música de rock pesado (o suficiente), com lubrificações percussivas bem-vindas de Peart potencializando uma terceira colaboração entre Neil e o letrista Pye Dubois, da banda Max Webster e de Kim Mitchell, que sabidamente escreveu o esqueleto de “Tom Sawyer” para depois Neil fazer as alterações mais

profundas. É a última peça de Pye do que ele chamou de “canções da Lua”. Para a Max Webster, escreveu “Coming off the Moon”, “In Context of the Moon”, “Beyond the Moon” e “Moon Voices”, embora essa última seja instrumental.

“Realmente gosto do estilo de composição dele”, explicou Peart a Steve Warden, falando sobre o trabalho com Dubois. “É inescrutável para mim às vezes, como penso que seja também para outras pessoas, mas ao mesmo tempo há certo poder em suas imagens e sua escrita. E havia uma estranha simbiose que parecia impactar as canções. Quando Pye colaborou com ‘Tom Sawyer’ e ‘Force 10’, de alguma forma as deixou um pouco diferentes musicalmente, sabe, sua percolação através de mim. Eu pegava as ideias dele e depois acrescentava as minhas e as estruturava como uma canção do Rush, e então passava o material para os outros. Mesmo em meio a essa cadeia de eventos, de alguma forma havia uma influência externa que era boa, então sempre mantivemos a porta aberta para as ideias de Pye. A qualquer hora que ele tivesse algo para nos apresentar, me mandava o material, em geral rabiscado num caderno. E nesse caso nós todos reagíamos a algumas das imagens na apresentação dele. Novamente fiz minhas alterações na letra, a moldei dentro de uma estrutura com a qual gostamos de trabalhar, e depois acrescentei alguns de meus próprios ângulos e imagens. E foi assim que aconteceu.”

Sempre que Alex fala dessa música, dá uma risadinha e conta que seus acordes casuais e penetrantes foram inspirados por Keith Richards, uma de suas primeiras influências, e diz que a ponte lembra Pete Townshend, outra grande influência. Alex sempre ficou impressionado com o modo como Townshend conseguia atacar as cordas num violão e produzir um som poderoso. Quanto à bateria, Neil emprega os itens do prato de condução contrapostos aos usados em “Animate” e “Stick It Out”, e no geral reage ao espírito da canção com algumas viradas bastante espirituosas, também

adotando a pegada do The Who com levadas ao estilo de Keith Moon.

“Alien Shore” mostra que os temas musicais de Counterparts (o som de guitarra abundante) são tão fortes quanto os temas líricos sobre dualismo. De fato, há provavelmente mais foco musical deliberado aqui (junto com uma meia-volta brusca) do que em qualquer outro disco desde Power Windows. Tudo antes daquele álbum parecia mais um processo evolutivo, assim como Hold Your Fire, Presto e Roll the Bones. Ainda assim, a música no verso é construída por meio de texturas, de modo que nem tudo mudou – é o refrão que faria essa faixa candidata à música de abertura num disco anterior. No campo literário, a canção contribui com o tema de “contraparte” como algo vivo, que respira e se expande, uma questão que ganha vida própria. Esse parece ao menos se equiparar ao foco bem amarrado do tema do acaso em Roll the Bones – e, antes daquele disco, Neil não havia tentado de verdade adotar um tema central e sincero assim.

Peart disse ao jornalista Peter Hamilton, da revista Canadian Musicians, que “com ‘Alien Shore’ eu estava pensando nessas conversas entre amigos quando falávamos sobre as diferenças de gênero ou diferenças de raça, como se pode conversar sobre elas sem paixões porque somos pessoas normais, em juízo perfeito, pessoas generosas e viajadas que podem contar em seu círculo de amizades com pessoas distintas entre amigos e colegas. Tenho ciência de que esses assuntos são perigosos demais para ser discutidos em muitos casos porque estão carregados de preconceito e incompreensão. Eu queria pegar essa letra e a inserir num contexto pessoal de diálogo que dissesse: ‘Você e eu somos

diferentes, mas não temos problemas com isso'. Infelizmente, muitas pessoas, se não a maioria delas ao nosso redor, têm."

Houve alguns poucos momentos de leveza até este ponto do álbum, mas "The Speed of Love" é bem menos agressiva do que todas as faixas que a precederam. A bateria de Neil é vibrante, Alex toca um estilo meio pós-punk e Geddy canta em meio a isso, os três com uma performance mais parecida com o que haviam feito em Roll the Bones. Como Neil explicou para a Modern Drummer: "'The Speed of Love' é um tipo

de canção de ritmo meio lento, mas sensível. Provavelmente essa música tenha sido a que me tomou mais tempo para encontrar os elementos certos que eu queria ter na bateria. Isso acabou sendo um desafio porque buscava perfeição no ajuste da levada e das transições entre as seções. Toquei essa canção várias vezes seguidas, fazendo as mudanças necessárias até que ficasse satisfeito. Não acredito que um ouvinte vá captar todo o trabalho que foi empregado nessa faixa. Quando entramos no estúdio para gravar, não economizo esforços e autoflagelação para tocar as músicas várias vezes até acertar. E é a mesma coisa antes de uma turnê: passo semanas ensaiando sozinho antes de começarmos a ensaiar como banda. Mas sei que é um tempo bem gasto porque esse trabalho me dá confiança para seguir rumo ao desconhecido mantendo algum tipo de base.

"Quando entrei no estúdio para gravar minhas partes de Counterparts, estava preparado", continua Peart. "É por isso que consegui gravar toda a bateria com o primeiro ou o segundo take. Juntamos as partes e aprendemos a tocar o material, trabalhamos com Peter Collins refinando tudo, e depois pratiquei por mais uma

semana para me sentir totalmente confortável com as músicas e as mudanças dessas canções. Gravei toda a bateria desse disco em um dia e duas tardes – foi o suficiente porque eu estava preparado. Minha atitude diante da vida é que as coisas acontecem sem sabermos se foram planejadas ou não. Tudo o que faço tem que ser muito bem-organizado, ou acabo me sentindo desconfortável. Mas, ao mesmo tempo, dentro dessa estrutura de organização, me sinto mesmo confortável com as contingências, porque estou preparado. É uma coisa interessante porque muitas pessoas dizem que é melhor ser espontâneo, deixar fluir e acontecer do jeito que for. O que descubro com elas é que não estão preparadas para aproveitar as oportunidades quando surgem."

"Double Agent" cria o pano de fundo para Vapor Trails com essa ideia de texturas em vez de reparos, criando um wall of sound, todo mundo tocando rock com tudo. Com a parte narrada, os padrões de acordes de

moníacos, a poluição sonora que surge na hora do solo e o chimbal meio "trash", essa música evoca imagens do período "red, blue and yellow" do King Crimson, embora o Rush entrelace certa composição moderna mais convencional da banda nessa "selva de espelhos".

"Estávamos ficando malucos", brinca Geddy, falando sobre essa canção a Steve Warden. "'Double Agent' foi um total exercício de autoindulgência, e realmente foi uma das últimas coisas que escrevemos para o álbum. Havíamos escrito todas essas canções estruturadas de modo tão forte que foram fabricadas em detalhes e trabalhadas nota por nota. E esta é uma música em que só queríamos soltar nossos yah-yahs e criar uma espécie de rave. Sem

dúvida, na minha opinião, é uma das canções mais bobas que já escrevemos, mas fiquei bem feliz com o resultado. À própria maneira, acho que é uma interessante obra sobre a loucura."

Falando a Dan Neer, da MediaAmerica Radio, Neil explicou: "Estive lendo Carl Jung ano passado e fiquei interessado pela ideia do inconsciente, comecei a observar como o meu inconsciente funcionava. Percebi que, às vezes, se tivesse uma decisão difícil para tomar, eu ficava pesando os prós e contras, e minha mente consciente estaria pensando e se preocupando muito, para então de repente, certa manhã, eu acordar e saber o que fazer. Um amigo meu estava escrevendo um livro sobre uma guerra secreta entre a CIA e o FBI e me pediu para fazer a leitura crítica à medida que ele avançava na escrita. Então, lendo aquilo, e li vários livros sobre os bastidores da CIA e da KGB, fiquei muito interessado no mundo da espionagem. Portanto, pensei em usar essa imagística, de todo tipo de romance de espiões e o terceiro homem, para ilustrar a noção de inconsciente. Assim espionagem e Carl Jung se misturaram na minha cabeça a estados de sonho e pesadelo e assim por diante, e se tornaram um perfeito veículo musical. À medida que os anos passam descobrimos em muitos contextos diferentes que os sonhos são um ótimo veículo para se levar adiante ideias musicais e verbais".

"Na verdade, não toco nota alguma nessa música!", contou Alex à revista Guitar for the Practicing Musician. "Toco alguns acordes e foi assim

que o solo surgiu. Aquela música de certa forma lembra nosso material mais antigo, tipo a era Hemispheres. É uma canção meio esquisita para nós. Ela não tem uma fluição real. A composição tem

se tornado uma coisa mais importante para mim do que simplesmente ser um guitarrista. Quando se pensa num contexto de um disco inteiro ou uma canção inteira, não é apenas um tipo de afirmação que se quer fazer como um instrumentista individual na faixa. Na verdade, é o que quer fazer com outros músicos e o que faz pela canção que é o principal."

"Leave That Thing Alone" nos traz uma das linhas de baixo de Geddy Lee mais memoráveis de todos os tempos, uma que é essencialmente a linha vocal da canção até Alex tomar a frente e desempenhar esse papel sobre a bateria tribal de Neil. Depois é puro rock progressivo, completo com sons de órgão de igreja e melodias sublimes que lembram o Yes. O funk ajustado e disciplinado da abertura se torna uma memória distante até retornar, dessa vez com Neil ganhando mais liberdade. No fade, Geddy mostra que havia novas possibilidades guardadas na manga. Na verdade, essa é a peça complementar de "Where's My Thing?", que apresenta um funk meio desconstruído de Alex, assim como uma transição para a melodia padrão do Rush dos anos 1980 e começo dos anos 1990 para que não esqueçamos onde estamos. Ambas contêm pontes que são puro improviso progressivo, embora "Where's My Thing?" tenha até se aproximado mais do fusion.

Enquanto afirma que o álbum continha "muitos experimentos obscuros", Neil diz que "Leave That Thing Alone" é "nosso melhor instrumental de todos os tempos, portanto não acredito que possa ser superado". Falando a William Miller, da Modern Drummer, Peart afirma que "a natureza das canções nesse álbum trouxe à tona grande parte da minha formação R&B, e não creio que seja uma área pela qual eu seja reconhecido. Mas todas as primeiras bandas

em que toquei eram de garotos brancos que tocavam soul. Toquei muitas músicas de James Brown e Wilson Pickett, porque na região de Toronto isso era popular na época. Todos crescemos tocando ‘In the Midnight Hour’, R&B faz

parte das minhas raízes, e como banda acho que todos tocávamos isso e gostávamos desse tipo de música. Mas, à medida que nos desenvolvemos, tomamos outros rumos além dos estilos predominantes nos anos 1960, e quando as bandas progressivas britânicas surgiram seguimos essa direção.”

“‘Leave That Thing Alone’ é construída em torno da influência mútua de baixo/bateria de R&B”, continua Peart. “Mas para tornar original, tive que mudar as partes. No segundo verso entro numa batida nigeriana, como algo que se ouviria num disco de King Sunny Adé. Mais tarde na música entro num padrão quasi-jazz, e todas essas coisas são introduzidas para meu entretenimento, assim como para deixar a canção mais interessante.

“Quando ouço as demos de Geddy e Alex, às vezes as influências ficam muito claras para mim. Acho que temos segurança o suficiente para usá-las de forma direta. Se os dois trazem um som que tem uma seção parecida com o álbum Live at Leeds, do The Who, sem dúvida vou adotar minha postura de Keith Moon e seguir aquilo. Se há uma música com uma parte grunge dos anos 1990, temos segurança o bastante para seguir naquela direção. Todas essas coisas nos divertem, mas também estão disponíveis para criarmos algo inovador a partir dessa inspiração.”

“Geddy tinha essa coisinha no teclado para os refrãos, e eu tinha outra coisa limpa para o verso desde a última turnê”, lembrou Alex, em entrevista a Matt Resnicoff, da Guitar Schoool. “À medida

que a canção foi sendo desenvolvida, pensamos: ‘isso ficou legal’; não é coisa de grande palco para ficar se exibindo como muitas das nossas faixas instrumentais. É uma música que passa por vários climas e cria cores bem bonitas. O solo veio da minha versão original gravada no ADAT, era apenas um solo que joguei ali, mas que encaixou. Tem quase um toque celta. Essa é a coisa que adoro sobre as faixas instrumentais – nós as criamos, depois damos a Neil e ele pensa nas partes de bateria.”

Geddy contribui para o conceito dessas faixas: “São algo que nos permitimos fazer, mas também são, de certo modo, nosso estado mais

natural. Elas são a coisa mais fácil para compor e a coisa mais prazerosa para tocar. É a nossa recompensa. Pensamos assim: ‘Se conseguirem fazer todas aquelas oito músicas, tem essa pequena faixa instrumental aguardando vocês lá no final’. Então é um modo de reagir à quantidade absurda de restrições e ‘gostos’ que é preciso ter quando se está criando uma canção de quatro minutos e meio; quando se chega à instrumental, podemos deixar tudo isso de lado e realmente curtir.”

“Cold Fire” é outro enorme sucesso desse álbum do Rush, por vezes subestimada e esquecida. Cada um dos integrantes da banda tem a própria relação complexa e particular com essa faixa. Ela reforça o tema do álbum: o verso é o típico “REM pesado” do trio desta fase (mas melhor por causa da produção), e o refrão explosivo valida a suavidade do verso através de um senso de contraste combinado.

“‘Cold Fire’, para mim, é uma das faixas mais gratificantes, musical e liricamente falando”, reflete Neil, “embora esteja ali na

penúltima posição do disco. É claro que ninguém mais compartilhou da minha opinião altamente favorável sobre essa música, mas é uma que adoro de verdade. E, repito, adora-se uma canção por causa das pequenas coisas. Eu me inspirei, creio, numa música do Paul Simon. Queria criar uma letra com diálogo – ele disse, ela disse, essas coisas. Simon tem uma canção, talvez no álbum Rhythm of the Saints, que acontece num diálogo. Ela disse blá-blá-blá, e eu disse blá-blá-blá. Achei a ideia bacana, queria tentar algo assim.

"E 'Cold Fire' alcançou o objetivo", continua Peart. "Pensei sobre isso por alguns anos, e com essa canção finalmente consegui. Gosto da natureza dela; é uma música sobre um relacionamento bem maduro. E canções sobre relacionamentos nunca são fáceis de fazer ou convincentes de qualquer maneira em comparação a canções de amor. Músicas sobre relacionamentos são por definição muito mais clínicas, mas essa foi uma, pensei, que conseguiu tratar do tema com maturidade, o cara atônito e a garota inteligente. Gosto do subtexto – o cara é meio bobo, e ela é bastante inteligente e cínica". Ainda assim, há aqui um uso en

fático da ideia de contraparte: esperto e tolo, e o contraponto por excelência, masculino e feminino.

Neil reflete sobre a escrita: "Assim como na música, posso olhar para trás e ver os experimentos e as coisas que não deram certo como eu gostaria. Mas todas alimentaram algo e cresceram, e posso ver onde tentei chegar liricamente. E sobre essa canção do Paul Simon, onde ele construiu um diálogo, pensei: 'Ah, que recurso bacana'. Em 'Cold Fire' consegui usar o mesmo recurso."

“Essa faixa passou por muitas permutações”, contou Geddy a Steve Warden. “A presença de Peter Collins realmente a organizou. Ele chegou e apontou alguns pontos fortes de versões anteriores que tínhamos e nos ajudou a reorganizá-la. Foi só quando ele chegou, penso eu, que enfim acertamos na pegada desses versos, que permitiram a Alex tocar essas ótimas linhas de guitarra e que eu me abrisse mais harmonicamente.”

“Eu estava enfrentando dificuldades com eles”, continua Ged. “É uma música difícil quando se está lidando com essa questão dos relacionamentos homem/mulher, que é um assunto meio estranho para abordarmos. Se quer ter certeza de que não vai ficar banal ou trivial... Quem precisa de mais uma canção sobre isso? Demoramos um tempo para acertar o clima, e fiquei feliz com aquele que colocamos nos versos. Por mais estranho que pareça, quase um pesadelo, essa música para mim, quando ouço o disco hoje em dia, penso que os versos dela são um dos pontos mais fortes do álbum.”

Alex concorda: “Acho que há um excelente equilíbrio entre o quadro romântico de um lado, e como a canção simpatiza com a letra, e depois o outro ponto de vista, muito mais frio, mais calcado na realidade. E o contraste entre letra e música, e como elas dão suporte uma à outra, creio que realmente deu muito certo aqui. Como Ged disse, era uma canção muito difícil para se trabalhar. É uma das que tivemos problemas para inserir a letra e trabalhar do ponto de vista musical. É isso mesmo! Nós a reescrevemos algumas vezes.”

Counterparts fecha com “Everyday Glory”, quando Neil exerce o dever autoral, oferecendo um raio de esperança depois que o fogo se extingue. Mas primeiro as brasas se apagam por completo, na

casa, por toda a cidade. Então, quando o álbum termina, ele nos diz para sacudir a cabeça e retomar o controle. Estilisticamente, de um ponto de vista musical, a canção cumpre o decreto vago em termos de sequência, nos levando para um caminho mais confortável e previsível – isto é, se o ouvinte entrou no estado de aceitação proposto pelo cantor/compositor nos dois discos anteriores produzidos por Rupert Hine. Mas “Everyday Glory” parece música de verdade, neste caso ironicamente porque é resultado de uma mixagem analógica, em que Geddy afirma ter suavizado a dureza da frequência média. Ainda assim, obstinado e específico sobre os próprios gostos, Lee é meio arredio quanto à ideia e seu efeito, alertando que é melhor ser seletivo com relação a tais coisas – na verdade, dito isso, Geddy é um homem digital.

De fato, o estágio final da criação de um disco é a mixagem, e Lee garantiria que seus gostos em termos de produção fossem mantidos até o final. Havia também os gostos de Neil, o que provavelmente é o motivo de o Rush nunca ter se separado. Um tanto fascinante, na verdade, mas por causa de toda a ressonância amadeirada da ideia tanto do baixo quanto da bateria, Geddy e Neil se mantinham alinhados no amor minoritário pelas frequências médias, tons agudos e quebras rítmicas.

“Estavam inseguros quanto à capacidade de Kevin de ser tão detalhista quanto eles na hora de mixar, e por causa da aversão dele pelo reverb”, reflete Peter Collins. “Sem dúvida, queriam reverb nos vocais e nas guitarras. Não queriam que houvesse um veto e sabiam o quanto Kevin era contra efeitos de pedal na época. Então acho que isso os levou a querer alguém com o estilo de Jim Barton para mixar. Michael Letho vinha da mesma escola que Jimbo. Já

estavam cheios do Kevin quando chegou essa etapa. Pareceu uma decisão unânime da banda. Alex talvez fosse o único que queria Kevin participando."

Mas Kevin tem certeza de que o plano sempre foi ter outra pessoa para mixar.

"Acho que havia uma estratégia antecipada. Cheguei mais tarde, depois que eles decidiram onde iriam gravar, quando iriam gravar, quem seria o produtor e quem faria a mixagem, e fui o último membro a entrar na equipe. 'Quem vai gravar isso?', 'Bem, queremos alguém que seja radical, e talvez alguém que goste de trabalhar com instrumentos táteis e obtenha sons orgânicos e brutos, nada muito processado e hi-fi ou seja lá o que for.'

"E lembro que em 6 de junho de 1992 fui visitar Peter, e ele estava com um charuto enorme, se recostou na poltrona e disse: 'Adoro quando um quadro se completa'. Ele ficou animadíssimo com o resultado do disco e como estava de acordo com o esquema de obter esses sons crus, naturais e de tirar a banda da zona de conforto. Porque sei ser uma pessoa áspera, e acho que quando perceberam isso, Collins deixou rolar. Mas o clima de instrumentos reais das minhas gravações, o som orgânico, era algo que queriam trazer de volta. E fugir daquela coisa dos anos 1980.

"Foram muito claros desde o princípio, mesmo antes de eu começar, que haveria outra pessoa para mixar porque não queriam que ficasse tão cru quanto eu teria feito. Antes mesmo de eu assinar a papelada, eles já tinham um engenheiro de mixagem com contrato assinado, alguém responsável pelo polimento do álbum. Era um plano imenso, um grande esquema. E fiquei mortificado ao saber que outra pessoa faria a mixagem. Quero dizer, eu tinha uma

ligação emocional com todos aqueles instrumentos, e aí vem esse cara para deixar o som mais suave. E pensei: ‘Por que estão fazendo isso?’. Fiquei contrariado porque sou mais do que um engenheiro, simplesmente pela natureza da minha personalidade – sou mais do que um engenheiro em qualquer projeto.

“Peter me dava espaço e ficava observando o desenrolar das coisas. Ele dizia: ‘Isso está chegando a algum lugar, vou deixar fluir, vou deixar tudo se assentar em meio à animosidade’. Era como se pensasse: ‘O que

tenho a perder? A banda não vai se separar. O pior que pode acontecer é demitirmos o engenheiro. O melhor que pode acontecer é a banda ser incentivada a chegar a outro patamar’. Então ele deixava fluir, e houve situações no estúdio em que brigávamos e Peter ficava sentado num cantinho da mesa de som e deixava as coisas se resolverem por si mesmas. Sem dúvida me via como o cara do quadro geral. Tudo que eu sabia é que não importava onde eu encostasse, queria criar o som do disco de rock mais pesado da história. Não importava se fosse Olivia Newton-John ou qualquer outra pessoa, minha simpatia reside no som pesado – gosto de coisas pesadas.

“Assim, quando chegou o processo de mixagem, fiquei um pouco chateado porque sabia que iria perder um pouco do aspecto bruto que alcançamos em algumas das gravações, aquela crueza belíssima, as cores lindas, vistosas e sombrias. E, sabe, meus medos não eram infundados. O som acabou parecendo um cruzamento entre Black Sabbath e Presto. E eu teria preferido que parecesse mais Sabbath do que Roll the Bones. Era isso que estava buscando.”

Mas isso não significou que a mixagem ocorreu tranquilamente. Alex comenta sobre Geddy: “Ele não parecia feliz quando chegamos à fase de mixar. Havia alguma coisa que o incomodava, e não consigo lembrar o que era. Ele estava muito tenso e parecia muito estressado durante aquela mixagem. Tivemos alguns problemas com o estúdio onde estávamos trabalhando, e tudo parecia incomodá-lo na época. Lembro que Ged chegava quase todos os dias meio tenso e impaciente. Pode ser que, após um longo projeto, todo mundo esteja cansado e todo mundo queira que termine logo. Imaginei que ele tinha achado ok, mas sei que teve alguns problemas também na masterização quanto ao grave. Ged em geral tem muitos problemas com o grave – talvez seja por causa da formação dele como baixista.”

“Uma das coisas de se estar numa banda é que você diz adeus muitas vezes”, reflete Kevin sobre Counterparts ter chegado ao final. “Então não é tão difícil para eles. Mas quando chegamos ao final do projeto,

depois de três meses trabalhando nele, quando se esteve convivendo uns com os outros todos os dias, acho que estavam ávidos para ver o final daquilo e passar para a fase seguinte. Mas o ambiente no final era bem amistoso. Certamente não ficaram tristes em me ver partir, mas talvez já tivessem sido provocados o suficiente até aquele momento. E, sabe, o disco era o que era. Fiquei muito feliz por ter feito parte dele e ainda me sinto feliz por ter me tornado amigo daqueles caras. Não nos vemos com muita frequência, mas quando nos encontramos, sabe, tenho muito carinho por eles. Eu falo mais com Neil do que com os outros dois, e ele quase nunca está por perto, logo...”

“Não gostei muito de fazer aquele álbum, mas gosto demais do resultado”, conclui Neil, falando de Counterparts. “Repito, nem tudo sobrevive ao tempo, mas ainda gosto de ‘Animate’. ‘Nobody’s Hero’ era boa. ‘Alien Shore’, gosto dessa letra em particular, assim como de ‘Speed of Love’.”

“Acho que Counterparts foi uma experiência de aprendizagem essencial”, acredita Geddy, olhando para trás, embora nesse momento já tenha esquecido a parte ruim. “E é um disco com um som excelente. É um retorno àquele tipo de rock com uma atitude de power trio. Fiquei muito feliz em fazer isso. Ele nos colocou de volta em contato com algumas das maneiras com que costumávamos gravar, e usamos equipamentos que há anos não usávamos e nos afastamos bastante do som digital. Kevin Shirley é um produtor de mão cheia, que eu talvez consideraria como alguém sem sofisticação alguma em termos do tipo de rock que quer fazer. Ele não quer que você tenha um som supersofisticado. Gosta daquele som roqueiro encorpado, com colhões. Foi ótimo. Quero dizer, foi uma mudança muito boa para nós. Roll the Bones tinha uma sonoridade mais tímida e Counterparts foi uma reação completamente oposta àquilo. Passamos de algo acanhado para um som grandioso. E mesmo dentro disso houve batalhas. Sempre há essa batalha entre os engenheiros e Alex quando chega a hora de gravá-lo, por causa da pureza do som dele. Com Caveman, tudo era à moda antiga, e quer

saber? Kevin estava certo. Eu me apaixonei pelo meu Fender fazendo aquele álbum. E nunca mais voltei atrás.”

Quaisquer disputas entre Geddy e Kevin parecem ter sido esquecidas – realmente, parece que Lee era o mais mente aberta

dos três, confrontado com os mesmos pedidos de Shirley para ter permissão de meter o nariz. “Houve brigas técnicas, mas não me lembro de qualquer questão pessoal”, diz Geddy. “Por Deus, não sei, era coisa do dia a dia. Você entra no estúdio e tem um dia duro lá dentro, e então tem que sair e dar uma entrevista, e assim a frustração acabava sendo extravasada ali. Portanto, não houve qualquer dano permanente.”

Mas Peter acha que o chefe talvez tenha sido condescendente com o que Kevin estava dizendo – na verdade, talvez Lee não pensasse que a banda tinha ido longe o suficiente. “Geddy pode ter questionado a posição deles no rock diante do que estava acontecendo no cenário musicial”, diz Collins. “E se o que havíamos feito era mesmo relevante, dada a mudança dramática no ambiente da música roqueira na época. Talvez tenha existido essa sensação de ‘será que alcançamos o que nos propusemos a fazer? Ou foi mais uma absorção do movimento que está acontecendo?’. Geddy está sempre analisando cada aspecto de todas as coisas. E estávamos com certeza tentando nos encaixar melhor no que acontecia. Nunca havíamos feito isso. Eu não tinha sequer considerado a possibilidade, mas esse provavelmente foi o caso.

“Como sempre, quando se termina um disco, há certo volume de exaustão envolvido. Convive-se com essas músicas por tempo demais, e quando o álbum é finalizado, a cria é solta sozinha no mundo, e isso de certa forma acaba com os nervos, ficar pensando em como será recebido. E Counterparts foi um disco com uma sonoridade muito diferente comparado aos que haviam feito com Rupert. Havia um pouco de ansiedade, mas estávamos animados para lançá-lo e ver como as pessoas o receberiam. Abrir mão das

mixagens finais e não ajustar nada na fase de masterização é desapegar para valer. Então havia um pouco de ansiedade, mas estávamos confiantes. Havia uma filosofia diferente para aquele

disco, completamente diferente. Os fãs sempre me culparam por mudar o som deles de modo tão radical em Power Windows, então pensei que iria me redimir com esse álbum."

"Um dos pontos fortes do Rush é que não se importam de verdade com a forma como o som é percebido", continua Collins. "Estão interessados apenas no que lhes interessa. Mas esperam que os fãs os acompanhem. Ainda assim intuitivamente farão o que acreditam ser o melhor para eles. Então nunca senti que isso estivesse em consideração. Com muitas bandas é assim. Sabe, nossos fãs não vão gostar então não podemos fazer dessa forma. Mas isso não parece ser um critério do Rush."

"Havia muito mais força, e os teclados foram reduzidos um pouco", resume Alex, que descreve as músicas como mais cabeludas. "Estávamos todos muito felizes quando terminamos. Com Counterparts é realmente bom voltar a alguma coisa mais orgânica, mais semelhante a um power trio. Geddy começou a adotar mais camadas na voz, e eu comecei a adotar mais camadas nas guitarras e a fazer as coisas que os teclados fariam."

A turnê Counterparts, marcando os 20 anos da banda desses quarentões, seria rápida e organizada conforme os padrões do Rush, abrangendo em essência quatro meses pelos Estados Unidos, do final de janeiro de 1994 até o começo de maio, fechando com duas datas em Quebec e um show na cidade natal. Estavam na verdade prontos para pegar a estrada imediatamente, mas houve um atraso porque ninguém tinha vontade de entrar em turnê.

De fato, o álbum foi bem recebido, conquistando o disco de ouro tanto nos Estados Unidos quanto no Canadá. A abertura contou com os noisniks do Melvins para algumas apresentações na Califórnia, e o Primus cumpriu uma dúzia de datas no Meio-Oeste. O Candlebox fechou a turnê como banda de abertura por todos os Estados Unidos. Neil se lembra da banda de grunge levinho de Seattle: “Nós pegamos a estrada com eles por um tempo, eram caras legais. Também gosto muito das músicas deles. Não sei que fim levaram”. A turnê fechou com um

show em Montreal tendo o punk pop dos Doughboys na abertura e um em Toronto no Maple Leaf Gardens com a I Mother Earth, banda local pós-grunge que teria um sucesso nacional considerável em 1996 com o álbum duplo platinado Scenery and Fish. O Reino Unido e a Europa ficaram fora da turnê promocional de Counterparts.

As apresentações da turnê começavam com a melodia de “Assim Falou Zarathustra”, de Strauss, que depois abria caminho para uma faixa de Roll the Bones e uma das favoritas dos fãs, “Dreamline”. Do novo álbum, “Stick It Out” e “Double Agent” eram potencializadas com pirotecnia. Outras faixas que faziam parte da lista foram “Animate”, “Cold Fire”, “Nobody’s Hero” e “Leave That Thing Alone”, deixando de lado “Cut to the Chase”, “Between Sun & Moon”, “Alien Shore”, “The Speed of Love” e “Everyday Glory”, que ficaram no banco de reservas – essencialmente uma questão circunstancial.

“Sempre há essa emoção no começo da turnê”, conta Alex, “e um tanto de trepidação. É uma tarefa complicada aprender a tocar as músicas com outras coisas, os gatilhos e onde nos encontramos

naquele momento. Depois de duas, três, até quatro semanas de ensaios, estamos familiarizados e não é problema algum, mas é muito desafiador e recompensador chegar a esse ponto. Mas todas as nossas canções ganham uma vida nova quando pegamos a estrada. Podemos ficar felizes no estúdio, mas só depois de trabalharmos duro nas músicas... Sabe, é uma coisa que mantemos na nossa cabeça. Poderia valer a pena compormos um disco e tocá-lo – ou até mesmo levá-lo para a estrada – e só depois gravá-lo. Porque as faixas simplesmente se desenvolvem de um jeito poderoso a partir dos benefícios de tocá-las ao vivo – com certeza com Counterparts foi assim. Organizar essas canções foi uma tarefa difícil, mas estávamos dispostos a trabalhar, sempre estamos. Fizemos isso com Grace Under Pressure. Tocamos quatro ou cinco músicas ao vivo, no Radio City Music Hall, antes de gravar o álbum para valer."

O fotógrafo da banda, Andrew MacNaughtan, que os acompanhava na estrada com frequência, lembra: "O logo na capa é um parafuso e

uma rosca. Então tinham esses parafusos e roscas enormes, com quase dois metros de altura, que ficavam posicionados em torno do palco. E então, quando o show começava, eu tinha o parafuso e a rosca que havia fotografado para a capa, eles pegaram essas duas coisas e recriaram digitalmente para que parecessem perfeitos. E tocavam a música de 2001: Uma odisseia no espaço [ele cantarola a canção], e o parafuso e a rosca começavam a se fundir como um só à medida que eram aparafusados. É um tanto fálico, na verdade."

“A dinâmica da banda na época era um pouco diferente”, reflete Kevin, presciente, dado o quão curta foi a turnê de Counterparts e o tanto que o Rush demoraria para voltar a gravar no estúdio de novo. “Neil tinha essa propriedade na zona rural. Todo tipo de coisa estava acontecendo com Alex. Geddy e a esposa estavam esperando uma nova integrante na família, fora o beisebol. Eles definitivamente tinham menos coisas em comum naquele momento do que jamais tiveram. Só posso imaginar que, com dinheiro no bolso e o desejo de viver outras coisas que não fossem a vida de um músico sempre na estrada, havia muito mais a fazer. E talvez fazer o disco e irromper fronteiras não tenha sido confortável – talvez tudo isso tenha se somado. Geddy com o nascimento da filha, a bebê, a vida nova, tudo novo... Pode-se ter filhos e ficar na estrada, mas acaba-se sentindo muita falta deles – talvez isso tenha sido uma das grandes razões. Sou pai e estava longe enquanto meus filhos cresciam. Agora tenho mais um bebê. Quero ver esse crescer. Talvez queira sair por aí e fazer anjos na neve e não me apressar para chegar à passagem de som.”

“Golfe tem tudo a ver com tempo e ritmo, e não se esforçar demais, não atropelar o processo de seus movimentos, é bem parecido com tocar um instrumento”, conta Alex sobre sua válvula de escape de preferência – ele logo acrescentaria um álbum solo às atividades não relacionadas ao Rush. “Você abre caminho e apenas deixa o instinto tomar a dianteira, deixa as mãos assumirem o controle e tocar. Todo mundo tem as próprias pequenas obsessões, particularmente na estrada, porque é mesmo

uma parte importante para manter a sanidade e se distrair. Depois de muitos anos em turnê, aprendemos como fazer isso de

maneira adequada, nos manter saudável; essa é a chave, e é sempre uma luta.

"É fácil se distrair e é fácil cair num padrão de comportamento e se entediar, e basicamente se luta contra isto: o tédio. Quando comecei a jogar golfe no começo dos anos 1990, foi perfeito. E acho que, se conversar com outras bandas, elas nunca se permitem esse tipo de coisa. É bem comum hoje em dia eu deixar o quarto do hotel, ir até um campo de golfe e ficar lá por quatro ou cinco horas, acertar umas tacadas, almoçar; se for um dia de folga, dá até para jogar uma segunda rodada. É simplesmente uma fuga maravilhosa em vez de ficar preso num quarto e fazer sempre a mesma coisa. Adoro jogar algumas rodadas num dia de folga. Janto, assisto a um filme se conseguir ficar acordado, durmo bem e acordo cedo no dia seguinte. Me sinto bem, vou lá fora, conheço outras pessoas, é uma distração maravilhosa, de verdade. Tanto que estou comprando um clube de golfe. Sou sócio com um grupo de camaradas num clube bem prático que estamos construindo. Sendo sincero, a ideia surgiu da nossa insatisfação com experiências frustrantes ao jogar golfe em outros clubes. Gosto de dizer que ser dono de um clube de golfe é como se um viciado em heroína comprasse uma fazenda no Afeganistão. Penso, sim, estou com a vida ganha, vou ficar bem aqui."

Geddy previne os camaradas que pensam que os membros da banda nesse ponto não se importavam com as finanças. Falando da trajetória desde o sucesso após Moving Pictures, Lee explica: "Tudo para nós não mudou do nada. Não deixamos de ser pobres para nos tornar ricos de repente, ou de não ter sucesso algum para nos tornar incrivelmente bem-sucedidos. Foram passos pequenos e

passos irregulares. A gente tinha mais fãs num determinado disco, depois perdia alguns, e mais tarde talvez perdesse ainda mais no disco seguinte. Nossa carreira, se olhar para o gráfico, é uma grande montanha-russa. E isso é uma coisa muito boa para a vida. Porque não nos tornamos uma sensação do dia para a noite. Tivemos tempo para nos ajustar a cada nível de sucesso que apareceu.

"Em termos de sucesso na minha vida pessoal, sim, é claro. À medida que ganhamos mais dinheiro, pude quitar minha casa e pagar certas contas, e mandar meus filhos para colégios particulares e me dar ao luxo de ter hobbies ridículos e comprar mais coisas. Sim, isso é ótimo, e esse tipo de segurança é o que todo mundo quer. Foi bom. Em termos de como a grana impactou a banda, nos proporcionou fazer apresentações maiores, planejar efeitos mais extravagantes, nos divertir mais e tentar dar ao público mais retorno pelo ingresso. É o modo como vejo as coisas, e tenho certeza de que os outros concordam. Nunca nos apertamos quando se tratou de produzir nosso show. Mas se você falar com nosso diretor de iluminação, ele provavelmente irá discordar: 'Vocês nunca me davam tudo o que eu queria!'"

O relato de Geddy é importante porque, de fato, os shows do Rush foram se tornando cada vez maiores enquanto as vendas de discos foram diminuindo. Felizmente, uma apresentação pode ser elaborada até certo ponto antes de ficar ridícula, e as vendas caíram pouco a pouco durante um longo tempo. Mas ainda assim, o valor que a organização oferece aos fãs é a principal razão pela qual Lee, Lifeson e Peart não são tão ricos quanto as projeções mais

otimistas. Muito diferente do adorado Blue Jays de Geddy, em que todo o dinheiro vai para o bolso dos jogadores.

“Eu realmente tive muita sorte”, continua Ged, “de que tenhamos sido capazes de ganhar a vida, mesmo quando não éramos muito populares, sabe? Éramos um tipo de banda regional no começo e ganhamos o suficiente para quitar nossas dívidas e comprar mais equipamento. Foram passos lentos, pequenos, e pudemos nos ajustar a cada estágio, e à medida que tivemos filhos, passamos mais tempo com a garotada e garantimos que fossem bem ajustados ou o mais bem ajustados que poderiam ser nesse estilo de vida. Para mim, pessoalmente, sempre tentei enfatizar a normalidade e nunca quis que meus filhos morassem na maior casa da rua. Tentei reduzir a alienação deles por causa do trabalho de seu velho pai. Mas às vezes isso é impossível. Meu filho cresceu na

época em que éramos mais populares, e muitos dos nossos fãs tinham a idade dele, então foi difícil. Ele enfrentou muitas coisas que jamais me contou. Não deve ter sido fácil.

“Não sei se Alex e Neil têm a mesma atitude em casa com os filhos e as próprias vidas, mas para nós sempre foi uma questão de enfatizar a normalidade. Matriculá-los numa boa escola, tentar manter uma rotina. Eu queria que eles estudassem nos melhores colégios. Não queria que fossem mimados... Alguns artistas levam as famílias para a estrada. Para mim, isso é muito errado. Dessa forma, meus filhos não teriam uma vida normal – isso os transformaria num anexo da minha vida. Queria que crescessem e sentissem que tinham as próprias vidas, as próprias prioridades, que o que faziam era tão importante quanto o que eu fazia.

“E minha esposa concordou totalmente com isso. Mas foi difícil para ela, porque significava que precisava segurar as pontas sozinha, e também tinha a carreira dela. Fez muitos sacrifícios para manter a rotina da nossa família. É provável que tenha feito mais sacrifícios ao longo do caminho do que eu fiz. Porque há essa coisa toda, bem, ele é quem traz o dinheiro para casa, vamos deixá-lo em paz. É quem tem que ficar longe de casa por dois meses. Enquanto isso, ela tentava equilibrar uma carreira e o cuidado com os filhos; tivemos apenas um de cada vez, então foi fácil. Mas também foi complicado. Minha esposa teve que ser mãe solo por muito tempo. Mas o resultado está aí. Tenho dois filhos maravilhosos de que me orgulho muito, então seja lá o que fizemos deu certo para nós, e até agora, deu certo para as crianças também.”

“E não creio que tenha a ver com sucesso tanto quanto tem a ver com ser absorvido por uma carreira”, continua Lee. “Eu geralmente observava os produtores e engenheiros. Eles têm dificuldade em manter as famílias e uma vida juntos porque precisam estar lá todos os dias. Sabe, posso tirar um dia de folga quando Alex está gravando as guitarras ou Neil está trabalhando em alguma coisa. Posso ir para casa e ficar com a minha família. Consigo oferecer alguma coisa que seja uma figura paterna no lar, enquanto esses caras ficam no estúdio o tempo todo.

E se analisar a taxa de divórcios no mundo da produção e engenharia de som, e até mesmo entre os roadies, acho que é muito mais alta do que entre os músicos.

“Porque temos o luxo – e talvez aí entre o sucesso na equação – de nos dizer: ‘Olha, vamos tirar um dia de folga, deixar para lá. Vou para casa e ver a família’. Esse é o benefício do sucesso

comercial, determinar que a cada três semanas podemos ir para casa e ficar uma semana lá. Enquanto isso, o empresário fica gritando: ‘Mas, mas, mas... Como não pode continuar em turnê por mais uma semana?! Olha quanto dinheiro está deixando de ganhar!’. Penso, sim, ok, estamos deixando de ganhar dinheiro, mas estou investindo na minha família e na minha sanidade mental. Temos muita sorte que aprendemos essa lição na metade da nossa carreira, o que, hoje, parece ter acontecido muito tempo atrás.

“E isso nos salvou – acho que realmente nos salvou. É difícil para muitas bandas não fazer turnê, ou limitar o tempo na estrada. Há tanto dinheiro sendo esfregado diante do nariz delas, e têm toda uma organização dependendo do fato de estarem na estrada. E elas seguem em frente – estar lá fora em turnê é o afago no ego por excelência. É por isso que continuam com os shows. Com muitas bandas, se questiona: ‘Por que ainda estão na estrada? Com certeza não é pelo dinheiro’. Bem, sim, claro, não precisam de dinheiro, mas adoram fazer isso. Está no sangue. É difícil dizer não. Simplesmente adoram tocar diante do público. Adoram compor música, tocar música. Pegar a estrada é um estilo de vida tão surreal e bizarro que acaba se tornando um vício.”

“A menos que você seja Neil”, complementa Geddy dando risada. “Ele tem dificuldades em lidar com a fama, muito mais que Alex e eu. E sempre digo para ele que isso acontece porque eu e Alex somos mais burros. Somos capazes de lidar com mais facilidade. É difícil para Neil. Ele é super, ultraconsciente de tudo em que está envolvido. Há essa realidade hipersensível com relação a ele. E é um cara relativamente tímido. Portanto, quanto mais a

banda faz turnê, quanto mais temos sucesso, mais exigências recaem sobre Neil para estar diante dos olhos do

público. Ele não se sente confortável com isso. Você até pode achar uma coisa estranha. Como pode um cara se sentir desconfortável diante da plateia quando é um músico de rock que se apresenta diante de dez mil pessoas todas as noites? Mas quando Neil está atrás da bateria, está em casa. É o jogo dele, fica totalmente confortável lá porque está fazendo seu trabalho e o que adora fazer. Mas se o tirar de lá e o colocar dentro de uma festa com paparazzi ou seja lá o que for, é tudo muito estranho. Ele se sente muito desconfortável com aquilo. E não se pode obrigar um cara a gostar dessas coisas. Isso é apenas a natureza inata dele.

“Tentamos facilitar o máximo possível e não fazer tantas exigências para que ele participe das coisas, então Neil lida com o que pode. E de vez em quando aparece alguma coisa que pode ser divertida para ele, e se acharmos que será divertido, Neil nos acompanha e aproveita e é ótimo. O lado comercial das coisas é o que mais o afeta. O sucesso é o que mais o afeta, simplesmente em termos da noção de si mesmo como uma pessoa discreta tendo um trabalho que é público. Tem sido duro para ele lidar com isso. É difícil para nós todos, mas temos habilidades diferentes. Houve um período em que eu ficava meio revoltado contra as exigências públicas e me sentia muito desconfortável com tudo aquilo. Mas me dei conta de que precisava dar um jeito, lidar com isso. Como esse é meu meio escolhido para ganhar a vida, é o emprego que eu queria, então aceito os ossos do ofício.”

“Estávamos simplesmente exaustos”, diz Geddy, sobre o motivo de a banda optar por um longo intervalo, 18 meses, depois

de Counterparts. “Muitos álbuns, muitas turnês. Todo mundo tinha questões familiares para tratar. Foi difícil seguir em frente sem ter uma pausa. Achávamos que já teríamos ido pelo ralo naquela época, ninguém tinha planejado fazer isso por tanto tempo. É como ser um idoso que não achava que viveria até os 70 anos e não guardou dinheiro, entende? Esse tipo de coisa. Quantas bandas continuaram por tanto tempo? Então é preciso ir compensando à medida que segue em frente. Tem que aprender ao longo do caminho, e estávamos ficando exaustos demais. Estávamos

cansados da companhia uns dos outros e estávamos cansados do trabalho pesado na estrada.

“Tão logo a turnê terminou, vupt, nos despedimos e não nos vimos muito, quase nada. Não é como agora que eu e Alex nos vemos com frequência. Naqueles dias, acho que as frustrações de estarmos na companhia uns dos outros mais do que qualquer coisa era um teste. Não importa o quanto goste do cara com quem está lado a lado, vê-lo todo dia, trabalhar com ele todo dia, a tensão dos shows, a tensão das gravações, tudo isso acaba corroendo a relação, então é difícil. E graças a Deus somos unidos por nosso bom humor, que nos ajuda a superar tudo. Todas essas risadas não são uma coisa sem importância. Acho que isso nos salvou como banda e como amigos.”

“Todo mundo queria descansar um pouco”, continua Ged. “Estávamos todos meio cansados de fazer parte de uma banda de rock, para ser honesto. É um ótimo trabalho, mas pode consumir você, pode dominar toda sua existência. E não somos esse tipo de pessoa. Somos os sujeitos mais improváveis para fazer parte de uma banda de rock, porque temos outros interesses, outras coisas

que poderíamos ter feito, que teríamos feito, ou simplesmente outros aprendizados que queremos ter na vida, outras experiências que queremos compartilhar. Eu estava cansado de não ser sócio do clube de tênis onde eu poderia jogar com alguém uma partida normal toda quinta à noite. Eu odiava aquilo!

“Então foi uma das nossas primeiras oportunidades para começarmos a nos integrar em nossas próprias comunidades. E depois se tornou mais difícil sair de lá e voltar à estrada. Era dizer adeus a uma vida bem divertida que se define como normal, sabe, um jantar normal com os filhos, levá-los para a escola, estar lá para discutir, estar lá na parte ruim da vida cotidiana. Ao mesmo tempo, essa é toda a parte divertida à qual as pessoas no geral não dão a devida importância. Ficar mais tempo longe era autodefesa, sobrevivência. Era como um alarme de sobrevivência inato que iria disparar dizendo, sabe, faça uma pausa de cinco minutos.”

“Também há o lance criativo”, segue Ged, talvez dando um indício de que a arte de criar álbuns estava perdendo a cor. “Não se pode ser uma banda durante 40 anos e simplesmente entrar no estúdio a cada seis meses para fazer um disco. Não vai existir a mesma emoção. Para mim, é muito importante deixar a poeira assentar, ter fome de novo. Estar ávido para trabalhar. Estou começando a entender isso agora, quando penso em trabalhar mais e mais todos os dias. Todo dia isso invade meus pensamentos. Começo a ouvir música na minha cabeça, e isso é um sinal muito positivo para mim. Penso, ok, estou entediado, estou pronto para deixar minhas outras coisas de lado e mergulhar no trabalho, e quando fizer isso, vai ser emocionante e divertido. E quando voltar a me reunir com aqueles dois caras, vai ser ótimo, vamos arregaçar

as mangas. Isso é parte da sobrevivência de uma banda que existe há 40 anos. É preciso respeitar esses 40 anos. Tem que dizer, olha, não temos mais 18 anos de idade. Não podemos simplesmente entrar lá e tocar rock ‘n’ roll 365 dias por ano – não tem como. Então agora, quando chega o momento, estamos prontos para o trabalho, estamos animados com isso.”

Mapeando o que fizeram depois de Counterparts, Geddy explica que “Alex tinha uma outra mentalidade naquela época. Ele tinha um estilo de vida fora da banda bem diferente do meu. E é preciso permitir um ao outro esse tipo de benesse, o respeito de dizer: ‘Olha, passamos a vida inteira juntos, e somos duas pessoas bem diferentes’, então isso é expresso no modo como conduz sua vida pessoal. Não é nada saudável ficar impondo limites o tempo todo, pelas exigências do trabalho ou das relações profissionais.”

“Ele estava lá fora muito animado em fazer as próprias coisas, deixar a própria marca musical”, continua Ged, uma motivação que resultou no primeiro álbum solo fora do Rush, o projeto de Alex lançado em 1996 de forma modesta com o nome de uma banda fictícia chamada Victor, uma incursão o mais solo possível que um guitarrista não vocalista pode fazer. “Ele estava convivendo com outros músicos na época e

curtindo mesmo aquilo. E isso foi muito bom para ele. Alex tinha um estúdio em casa, e realmente queria enfim usar o espaço para os próprios objetivos. Ele mergulhou de cabeça no mundinho do Alex.

“E eu estava construindo um ninho. Retornei àquela ideia de formar uma família, planejando a chegada de um novo membro, comprando uma casa nova, me preparando para a chegada do

bebê. Estava num estado de espírito bem doméstico. Não poderia estar numa situação mais diferente do que o estado de espírito de Alex. E Neil estava por aí, sabe, viajando, pedalando. Ele sempre foi muito bom nisso. No minuto em que a turnê acaba, Neil descansa um pouco e então, pop, encontra alguma outra coisa incrível para fazer. Ele sempre leva muito a sério as crônicas de viagem. Estava se preparando para essa outra carreira criativa. Alex estava fazendo música, e eu estava fazendo bebês. Parece muito bom, em retrospecto."

Geddy conta que, embora essa tenha sido uma manifestação extrema de dispersão pós-turnê, o sentimento tinha sido praticamente o mesmo após cada período na estrada ao longo dos anos 1970 e 1980. Contudo, "houve um ponto em particular em 1989, quando encerramos a turnê Hold Your Fire e tínhamos feito um giro imenso pelos Estados Unidos, que foi massacrante. Nós estávamos mesmo cansados daquilo. Tínhamos ido à Europa por um tempo, depois gravamos um álbum e só então voltamos para casa. Não creio que chegamos a ter uma semana de folga e fomos direto para o estúdio mixar esse álbum [Geddy está se referindo ao álbum ao vivo A Show of Hands]. Estávamos tão exaustos que isso transparecia tanto física quanto emocionalmente.

"Estávamos sentados nos fundos do estúdio em McClear Place, e só queríamos fazer as malas e ir embora. Neil em especial. Ninguém estava a fim de discutir. Então meio que deixamos as coisas como estavam, 'vamos embora antes que alguém diga algo de que possa se arrepender depois'. Vamos embora descansar. Tirar umas longas férias. Não nossas costumeiras seis semanas e aí

de volta para a estrada. Vamos tirar meses de folga. Não lembro quanto durou esse intervalo, acho que foi cerca

de seis meses. Foram as férias mais longas que já havíamos tirado até aquele momento."

Ressaltando esse potencial ponto de ruptura, Alex lembra o mesmíssimo incidente ao responder se achou que a banda como unidade funcional já esteve em perigo, desconsiderando os eventos trágicos futuros que se sucederam. Ele conta: "Na minha lembrança, foi quando estávamos mixando A Show of Hands. Eu me lembro de estarmos sentados lá no estúdio, numa poltrona nos fundos, e todos estávamos cansados e desanimados. Completamente exaustos, de saco cheio. Foi quando achei que a banda poderia acabar. Achei que todo mundo estava pensando o mesmo. Chega. Só queríamos ir para casa."

Geddy continua: "Depois do intervalo, todos nos sentimos rejuvenescidos e motivados, e voltamos querendo dar alguns passos atrás e observar o que era importante para ganhar uma perspectiva dos rumos que a banda seguiria. Demos esses passos, buscamos o que tínhamos como trio e começamos a compor dessa forma. Mas aquele foi provavelmente o ponto mais crítico da trajetória do Rush, fora o que aconteceu mais tarde com Neil."

Ao falar sobre a turnê de Hold Your Fire, Alex diz: "Sim, bem, houve dias em que eu só queria chorar. A gente se sentia frustrado e exaurido, abalado demais por qualquer coisa. Ficávamos longe de casa nessas datas intermináveis. Tocamos múltiplos shows, shows consecutivos, muito diferente do que fazemos hoje. Fazíamos quatro ou cinco apresentações em sequência, tirávamos um dia de folga, além de todas as viagens. Os sets ficaram mais longos, e o

material do Rush não é algo fácil de tocar. Não que eu realmente saiba como tocar qualquer outra coisa, mas é desafiador e exaustivo, ainda mais ao longo da turnê."

E, afirma Alex, a exaustão atingiu seu ápice "no começo dos anos 1990. Antes disso, sempre ficávamos conversando no quarto um do outro. 'Vem cá, ei, o que está fazendo?' A gente se sentava lá, tomava uma cerveja, assistia a um jogo de hóquei, ficava lá conversando, saía para jantar – sempre havia essa interação. E talvez essa conexão tenha a ver

com o começo da carreira, quando compartilhávamos os quartos e éramos uma equipe pequena. Sempre tivemos essa coisa bem de família, de estar juntos o tempo todo."

Mas quando vieram Roll the Bones e Counterparts, "havia menos visitas uns aos outros. Agora nunca nos visitamos em nossos quartos. E me lembro de pensar na última turnê como isso era estranho, mas já não fazíamos mais. Ged pode estar no quarto ao lado e eu mando um e-mail, que ele responde, ou talvez a gente ligue um para o outro, mas nunca vou até lá fazer uma visita. Foi a primeira vez que ficamos assim separados e não passávamos o dia de folga juntos, todo mundo saía cada um para um lado e curtia as próprias coisas. Isso não afetou nosso trabalho nos shows, nada disso, mas parecia que queríamos muito ter nosso próprio momento de independência e estávamos simplesmente cansados da coisa toda, de verdade.

"Isso acabou se refletindo também na vida pessoal. Convivemos na estrada por meses e meses a fio, então todo mundo queria ter privacidade em casa. Hoje sempre me encontro com Ged. Jogamos tênis juntos e saímos para jantar ou almoçar, então não sei

se estamos tão separados assim. É claro que com Neil há uma distância maior. Não o vemos muito. Mas é sempre o mesmo quando nos reencontramos, como se nunca tivéssemos nos afastado."

"Acho que há uma telepatia, algo que não se vê", ri Alex, "porque nunca me sinto longe ou distante ou desconectado de Ged. Mas sei que temos essas pequenas zonas individuais, e ele fica conferindo os placares do beisebol, e eu fico fazendo sei lá o quê, e não temos muita interação. Mas estamos sempre conectados. Não é uma coisa consciente. Estamos apenas lá, confortáveis com nossa relação. Sabe, com seus amigos mais próximos e mais queridos, dá para passar horas lado a lado sem dizer uma palavra e se sentir totalmente à vontade e conectado."

Mas naquela época, precisaram de algumas mudanças, como conta Alex: "Decidimos ficar um tempo longe, acho que foi cerca de um ano. Geddy e a esposa dele estavam esperando um bebê, e ele disse: 'Não vou fazer isso de novo. Não vou perder o crescimento da minha filha. Quero estar em casa e quero ficar lá por um ano'. E isso foi divertido para todo mundo – nós todos queríamos um tempo de folga. Eu me mantive ocupado com o projeto Victor. Me ocupei durante todo aquele tempo, e acho que todos precisávamos disso. Na época, eu estava cansado, mas sempre disposto a voltar para o trabalho. Geddy estava à espera do nascimento da filha e acho que ele era o mais estressado entre nós. E Neil está sempre disposto a tirar uma folga."

Capítulo 3. Test for echo

“Gosto do fato de Neil nunca ficar parado”, diz o pai dele, Glen Peart. “Nunca está satisfeito com o que está fazendo. Sempre quer seguir em frente. Ele se envolveu bastante com aquela coisa do Buddy Rich, da *big band* de jazz. E por mais que Neil já tenha tocado bateria e seja reconhecido no mundo inteiro por isso, queria muito fazer aquele álbum do Buddy Rich. Se juntou com outro baterista em Los Angeles, e dizia que queria aperfeiçoar sua habilidade como baterista, principalmente bateria de jazz, dar mais um passo. E Peter Erskine, é claro, trabalhou com ele, o ouviu tocando e disse, meio de brincadeira: ‘Você vai fazer umas aulas, não é, Neil?’. E Neil respondeu: ‘Ok, vou mesmo’, e fez aulas antes de continuar o projeto. E é claro que adoro a música ‘Love for Sale’, de Buddy Rich. É mais próxima do tipo de música que gosto, e todo aquele álbum, o modo como foi pensado, simplesmente amo aquilo. Mas Neil apenas continua em movimento. Ele não fica satisfeito em permanecer onde está. Sempre tem um novo desafio, não importa o que seja, em alguma direção ou outra. E acho que é uma coisa sobre a qual conversamos muito sempre que estamos juntos. Em geral é algo pelo qual nós dois nos interessamos, e com certeza tenho orgulho de Neil, desse fato de que sempre há um novo desafio diante dele. Mas nunca se sabe que mundos vão colidir.”

Uma vez que o Rush tinha decidido dar um tempo e entrar num período de reflexão, os rapazes estavam mais livres para explorar outras vertentes. O sr. Peart falava do projeto paralelo de

Neil naquela época: produzir e dirigir um álbum que era um *showcase* de bateria chamado *Burning for Buddy: A Tribute to the Music of Buddy Rich*, lançado em outubro de 1994. Neil toca uma faixa no álbum, “Cotton Tail”. Há também 17 outras faixas tocadas pelo que possivelmente tenha sido o maior elenco de lendas da bateria reunido na história – um testemunho do respeito e apreço que Peart havia conquistado na indústria musical. Um segundo volume feito do mesmíssimo modo viria três anos depois, com um DVD de cinco horas de duração lançado em 2006.

Neil também estava se dedicando ao motociclismo com afinco, e uma das viagens épicas dele (até Yellowknife) inspiraria a arte de capa do álbum seguinte do Rush (mas falaremos mais sobre isso a seguir).

“Passei a praticar ciclismo no começo dos anos 1980, durante as turnês”, conta ele sobre como começou esse hobby. “Estava buscando alguma forma de fugir dessa bolha controlada em que parece que nos isolamos. Então comprei uma bicicleta em Salt Lake City e comecei a pedalar entre as cidades, e fui levando o esporte cada vez mais a sério, comprei capacete e luvas, comecei a pedalar entre um show e outro. Às vezes chegava a pedalar 150 quilômetros num dia de folga. Combinava com o motorista do ônibus para me largar a essa distância da cidade, ou em dias de apresentações pedalava cerca de 70 quilômetros.

“Pedalei por todas as cidades dos Estados Unidos e explorava o centro das cidades nos dias de show, muitas vezes visitava museus de arte e coisas assim. E fiz várias viagens de bicicleta pela China, África, Europa, cruzei as Montanhas Rochosas, os Alpes e os Pirineus pedalando. Certa vez no Mali, na África Ocidental,

fazendo um esforço enorme percorrendo a estrada de bicicleta, vi dois caras de turbante rodando com suas BMWs em perfeita formação – *vruuumm!* –, eram motos GS iguais àquela que tenho hoje, e aquilo me trouxe uma luz. Sempre gostei de acelerar, gostava de carros e dizia que quando crescesse teria

uma motocicleta, sempre quis. E de alguma forma sabia que precisava crescer um pouco.

"Quando entrei na casa dos 40 anos, passei a desejar ter uma BMW, porque parece exatamente o que uma motocicleta deve ser. Isso estava enraizado em mim antes mesmo de comprar uma moto. A primeira viagem que fiz foi para o leste do Canadá, até Newfoundland e Labrador, com um grupo de motociclistas, e aquilo me conquistou por inteiro. Era como viajar de bicicleta multiplicado por mil. As distâncias que dava para percorrer e as coisas que se podia ver num único dia, e os lugares aonde se podia chegar... Não era fácil ir até Labrador. De bicicleta não tem como fazer isso porque levaria tempo demais. Já com a moto, em duas semanas, dava para ir tão longe quanto St. Lawrence e Quebec.

"Depois fiz uma viagem de moto pelo México, mais tarde outra pelo leste do Canadá, e em seguida fui até Yellowknife para ver o sol da meia-noite. Meu amigo Brutus e eu. Fazia só dois anos que andávamos de moto naquela época. Tínhamos motos totalmente inadequadas para uma viagem daquelas, eram BMWs esportivas, mas fomos até Yellowknife para ver o sol da meia-noite, percorremos 1.500 quilômetros de estrada de terra na chuva e na lama, caímos, erguíamos um ao outro do chão. Tenho fotos em que estou coberto de lama da cabeça aos pés. Por que gosto disso? Porque é incrível. E depois fomos para a Europa e a Tunísia, e certa

vez para o deserto do Saara, voltando pela Sardenha, e foi uma aventura em grande escala que adorei."

"A curiosidade muitas vezes de saber o que tem ali dobrando a esquina", explica Neil respondendo sobre o motivo que o leva a fazer isso. "Ou às vezes há um lugar onde já estive antes, como a Floresta Negra na Alemanha, quando excursionamos lá nos anos 1970, mas naquele momento tem a ver com conhecer os melhores lugares para se andar de moto. Quantos anos fui à Grã-Bretanha sem conhecer o Yorkshire Dales ou as Highlands da Escócia, ou ainda as ilhas junto à costa, ou as montanhas do País de Gales e tudo mais, e agora sei que tudo aquilo faz parte da minha Grã-Bretanha.

"E o que faremos amanhã? Isso é outra coisa. Só torna o meu dia muito mais interessante. Com as turnês a gente fica preso, às vezes há um dia de folga em alguma cidade que não interessa a você. O que se pode fazer? Tenho todas essas possibilidades. Às vezes fico pensando: 'Ok, tenho um dia de folga amanhã, como posso passá-lo da melhor maneira possível?'. Se estou no sudeste, por exemplo, quero ir até as Montanhas Apalaches, viajar de moto cruzando aquela região. Se estou no oeste, as opções são praticamente ilimitadas. Tivemos dois dias de folga na última turnê e fui até o Monument Valley no primeiro dia, consegui ir até Taos, Novo México, no segundo, e estar em Albuquerque, Novo México, para o show do dia seguinte. Esse é o melhor modo possível de se passar o tempo.

"É fácil exagerar no glamour, porque muitas vezes prefiro ir para casa. Depois que se passam meses, isso é o que faço para deixar as turnês mais interessantes – e talvez até mesmo

suportáveis – para mim. Mas ultimamente, é claro, ainda viajamos mês após mês, e muitas vezes quando tiro a moto do trailer de manhã, depois de dormir dentro de um ônibus numa parada de caminhões, só quero mesmo ir para casa. Mas dito isso, realmente tenho o privilégio de passar meu tempo entre os shows do jeito que quero, e chegar lá do jeito que quero com relação à rota. Isso alimenta minha adoração por belezas naturais, velocidade e aventura – muitas coisas que me dão entusiasmo são providas pelas viagens de moto."

A moto também ajudou Neil com seu surpreendente segundo emprego numa fase mais madura da vida, a de escritor best-seller de crônicas de viagem, por meio de uma série de livros aclamados que transformou o membro mais fechado do Rush, de repente, num livro aberto.

"Mesmo numa escala menor... Tendo a funcionar melhor de manhã, com meu trabalho de escrita criativa e tudo mais, e às vezes, estando no sul da Califórnia, posso sair para um passeio de moto de duas horas, e lá há alguns dos melhores trechos do mundo, nos cânions de Santa Mônica e todo o resto. Isso é insuperável. Há uma questão existencial. Com o

motociclismo, se está no limite de seu próprio controle e de sua própria física, e nessas estradas sinuosas, cheias de curvas com cascalho, o limite é o alcance de sua visão. Você está totalmente envolvido na atividade, e sua sobrevivência depende dessa concentração e percepção. É exigente e envolvente ao máximo.

"E quando se volta de um passeio de moto – com a turnê e o esforço físico para tocar no nível que tocamos –, as viagens se

tornam um antídoto. A vibração da motocicleta durante o dia inteiro é relaxante, quase uma massagem. Fico cansado e dolorido, mas é generalizado. É terapêutico e físico e transportador. Você está exposto ao tempo e pode sentir a diferença de dois graus na temperatura. O aroma das flores emana da estrada, através dos cânions, invade o capacete. É uma carga de energia extra, como um amigo meu descreveu. A fragrância da natureza vem dos eucaliptos, da sálvia, e transportam você de uma outra forma. Os pássaros e os animais e a paisagem ao redor da estrada... Fico pensando sobre geologia: como se formaram essas colinas? De volta à placa do Pacífico e entrando em Sierra Nevada, parece neve acumulada numa pá.

"Essas coisas podem passar por sua mente e não perturbar a concentração no que você está fazendo. Há lacunas. É parecido com entrar no palco – envolvimento e concentração totais, mas há lacunas: 'Ok, em três segundos vou fazer isso'. Porque o cérebro está funcionando numa velocidade tal que três segundos é um tempo considerável, na música tudo se resume a milissegundos; quando se está falando sobre mudanças de tempo, se está lidando com uma realidade em milissegundos. Numa motocicleta, o mundo vem a você também dessa forma. E percebi numa viagem pelo deserto que ele vem até você gradualmente. Quaisquer perigos estão longe e são vistos a distância antes que cheguem perto. Já numa estrada sinuosa, se está numa outra situação.

"E há também nisso tudo uma metáfora musical, porque é muito parecido com tocar ao vivo. A habilidade de pensar que alguma outra coisa vem e vai. Estarei no palco olhando para o público, e alguma coisi

nha vai chamar minha atenção, uma camiseta ou um rosto. É registrado, mas em milissegundos: ‘Ok, pense nisso; está chegando a hora daquilo’.

“E há uma outra coisa boa comparando as duas: se eu estiver tocando e pensando no trecho seguinte da música, não quero pensar no que estou fazendo naquele momento. Se estou chegando a uma ponte, tenho que me ajustar a ela física e mentalmente, pensar no compasso, e quero que a transição seja suave ali. Há todo tipo de planejamento que precisa acompanhar isso. Com a motocicleta é a mesma coisa. Se eu não estiver pensando na próxima curva, ou no mais longe que possa ver, terei problemas. Não se pode pensar no mundo debaixo das rodas, porque ele está passando a muitos metros por segundo.

“Há analogias também quanto a esse estado de espírito. É necessária enorme concentração e disciplina mental sobre uma moto. Mas há outro tipo de estímulo, uma atividade mental completamente diferente, muitas ideias ótimas e reflexão sobre trabalho e possibilidades porque a mente está em alta velocidade. E muitas vezes eu parava, e sempre tinha esse caderno ou diário comigo com anotações nos mapas e nomes de músicas. Porque se eu estava comprometido a esse ponto – ‘Ok, pare no acostamento, anote isso aí no mapa agora mesmo antes que esqueça’ – é provável que se tratasse de algo importante. Antes de começar a anotar as coisas com critério, eu diria que havia esses três elementos: ok, lembre-se dessas três coisas, observações sobre a paisagem ou alguma reflexão que queria anotar antes de esquecer, antes que outra coisa ocupasse a mente. Tudo é parte de um mecanismo.”

De volta ao mundo da música. Como mencionei, em 9 de janeiro de 1996, Alex lançava seu primeiro – e até o momento único – álbum solo, chamado Victor, com uma banda conceitual também chamada Victor. Chegou às lojas assim que os rapazes mergulharam no álbum seguinte do Rush, trabalhando debaixo de nevascas que pareciam nunca dar trégua. Embora tenha usado um conjunto de músicos desconhecidos na maioria, Alex também convidou seu novo camarada Les Claypool para tocar baixo em uma faixa e Lisa Dal Bello para cantar em outra. Edwin,

da banda I Mother Earth, foi o colaborador mais presente, gravando os vocais em cinco faixas.

“Eu sempre quis fazer uma coisa como Victor”, contou Alex, fazendo a divulgação na imprensa com nossa revista no começo de 1996. “Sempre quis trabalhar num dito projeto solo. Por causa do Rush eu sabia o quanto uma gravação exige de alguém. E precisava mesmo de bastante tempo, que foi quase igual ao que levava com a banda. Normalmente oito ou nove meses, da concepção à mixagem final. Geddy queria tirar um ano de folga por causa do nascimento da filha; Neil tinha coisas na agenda para mais seis meses. Olhei para aquele período de 18 meses e pensei: ‘Aí está minha oportunidade de fazer alguma coisa’. No total, levou dez meses para fazer toda a gravação e enfim completar o projeto em setembro [de 1995]. Depois tirei algumas semanas de férias, e começamos o álbum seguinte do Rush. Foi bom, porque fico entediado com facilidade e descobri que preciso estar concentrado em alguma coisa para ser feliz.

“Suponho que o mundo cínico é cheio de raiva”, reflete Alex quanto ao clima... não exatamente sombrio do disco, mas de certa

forma tenso e claustrofóbico. “Mas eu queria fazer um álbum que fosse soturno, perturbador e inquietante. Assim que determinei o tema do projeto, foi mais fácil concretizá-lo. Não porque era o que eu sentia ao meu redor, era um pouco mais direto. A abordagem mais pesada, mais dura do meu disco com relação a coisas que fiz no passado é apenas o que eu queria ouvir. Queria ter um álbum que tivesse esse tipo de impacto e essa força. Em especial das guitarras.

“Quando se trabalha com outras pessoas, sempre há concessões. O Rush já está na estrada há muito tempo, e fazemos o que fazemos. Estou completamente satisfeito com isso. Não fiz esse disco porque não estava feliz com os rumos que o Rush estava tomando ou com o meu relacionamento com Geddy e Neil. Mas ainda assim há concessões. É assim que funciona uma democracia. Espera-se que, no final de tudo, se consiga criar uma coisa com a qual todos fiquem contentes.

Quando se é o chefe, você pode fazer o que quiser – e no meu caso eu fiz. Queria ter uma música ou duas que pudessem ser consideradas bem pesadas, duras e sombrias, e outros momentos mais tristes e solitários. Queria tentar criar uma narrativa numa canção que não tivesse guitarra. Isso foi uma coisa que começou unicamente no meu cérebro e no meu coração e continuou adiante sem levar o Rush em consideração.”

Mas Alex ficou longe de um tipo de álbum com muito shredding, sendo que havia vários exemplos em meados dos anos 1990, alguns com bastante sucesso. Em vez disso, há um senso de humor apesar do barulho frenético e inquietante – humor ácido, se preferir.

“Esperava-se que o guitarrista do Rush fizesse uma demonstração de suas habilidades com o instrumento”, diz Alex. “Sendo sincero, não suporto aqueles discos de masturbação guitarrística. Quero dizer, esses músicos são maravilhosos e brilhantes, mas grande coisa! Você ouve uma vez e não tem vontade de ouvir de novo. Não há nada lá que conquiste o ouvinte de verdade, emocionalmente falando. É apenas uma mostra de talento e habilidade. Eu queria fazer um disco que de fato tivesse alguma substância. Queria compor canções, trabalhar com pessoas diferentes e dirigi-las, compor algumas coisas que outros músicos iriam tocar.”

Dando alguns exemplos, Alex fala: “A faixa ‘Strip and Go Naked’ foi mais um exercício em que Bill Bell e eu decidimos colocar o máximo de elementos possível dentro da música. Começando com um pouco de violão de 12 cordas e guitarras, depois um pouco de bottleneck, de modo que alcançasse essa coisa blueseira com uma pitada de música folclórica celta para depois entrar nessa linha de guitarra ascendente. Só queríamos criar várias texturas e níveis diferentes. É bastante honesta e pura, e chegamos a ela de forma bem rápida. Basicamente compusemos e gravamos num único dia. Em geral não tenho a oportunidade de tocar daquele jeito, portanto não iria desprezar a chance de fazer um disco totalmente instrumental.

“Em ‘Mr. X.’, eu estava brincando com os teclados lá no andar de baixo, e Pete Cardinal entrou com essa linha de walking bass durante toda a música. Só acrescentei algumas guitarras e pensei: ‘Essa é a minha chance de tocar um pouco sozinho’. ‘Mr. X’ é mesmo uma música divertida, que me anima. Há tantos pontos

sombrios nesse disco que eu só queria um pouco de claridade aqui e ali. Essa e ‘Shut Up Shuttin’ Up’ se tornaram as duas coisas para dinamicamente levantar o todo de modo que não se comece a chorar no final do álbum!”

De forma divertida, com tudo ao mesmo tempo sendo alternativo aqui e alternativo ali, ao falar sobre a situação do show principal em 1996, Alex disse: “Ainda somos uma banda cult depois de tantos anos. Falando em alternativo, acho que sempre fomos a banda alternativa por definição. Eu costumava pensar que era sorte. Agora sinto que as oportunidades surgiram num certo ponto, e simplesmente nos esforçamos muito. Tivemos sorte porque fazemos o que fazemos. Se gostarem, ótimo, e se não gostarem, problema de vocês. Felizmente, para nós, há muitas pessoas que adoram de verdade nossa música e cresceram com a gente, nos respeitam por isso. Eles aceitaram que estamos sempre seguindo em frente e fazendo alguma coisa diferente a cada álbum.”

“Quando comecei a trabalhar em Victor, se tornou um trabalho em tempo integral para mim”, conta Alex, 15 anos depois. “Eu não conseguia parar de pensar nele. Gravei aquele disco no meu pequeno estúdio em casa, então estava lá todos os dias. Eu saía e fazia alguma coisa, depois voltava correndo para casa pensando: ‘Nossa, tenho que tentar fazer isso’, por menos importante que fosse. Estava muito focado. Não pensava muito sobre a banda. Sabia que estávamos num hiato, e seja lá o que fosse acontecer no final desse intervalo, tudo estaria bem. Eu estava fazendo minhas coisas, assim como Geddy estava fazendo as coisas dele, e Neil também. E, de fato, não tivemos muito contato pela maior parte daquele tempo, não até o final daquele período.”

“Eu só queria me divertir com música”, continua Lifeson. “Queria tocar com outras pessoas, e não teve nada a ver com qualquer tipo de

vazio que sentia no Rush – o Rush era o Rush. Mas pareceu uma ótima oportunidade de investir em alguma coisa que não demandasse todo meu tempo e esforço, e eu só precisava seguir até o fim, ou de outra forma seria um fracassado total. Isso teve muito a ver com o disco. Eu estava num ponto da minha vida em que sentia falta de confiança. Não sabia para onde estava indo, e me deu vontade de fazer um projeto desses, que exigiu muito trabalho e muita atenção e foi exatamente o que eu precisava para provar a mim mesmo o que eu poderia fazer.

“Eu fiz. Sabe, compus algumas coisas em colaboração, mas basicamente escrevi tudo, toquei tudo, mixei, gravei, trabalhei na arte de capa, sabe, fiz tudo naquele disco. E fiquei muito orgulhoso do fato de ter dado conta de tudo. Não importa quantos discos foram vendidos. No final, se vendesse só um álbum, estaria tudo bem. Fui em busca da realização de objetivos pessoais, e foi o que fiz. Mas às vezes parecia meio assustador. Às vezes eu me sentia cansado e desencorajado, mas no geral me senti muito bem por estar no controle da coisa toda, saber que as decisões que tomei estavam entre fracassar e não fracassar. De um ponto de vista musical, me deu a oportunidade de diversificar minhas atividades e fazer coisas diferentes, desde coisas mais pesadas em comparação ao que o Rush faz até coisas acústicas e um tipo de música dançante eletrônica. Eu me encontrei experimentando todos esses tipos distintos de música, foi bem divertido.”

“Nunca fui uma pessoa muito segura de si”, afirma Alex, reiterando a natureza terapêutica e introspectiva de Victor, de certa forma capturada na arte da capa. “Como todo mundo, sinto insegurança em certos aspectos da vida, de certas habilidades que tenho. E naquela época eu só precisava de uma pequena injeção de ânimo. Saí dessa experiência muito mais forte para enfrentar o que aconteceu depois com o Rush. E acho que muito disso fica evidente em nossa relação, e na relação entre mim e Geddy como compositores. Acho que ele aprecia o fato de eu ter passado por aquela experiência e de eu me sentir mais forte e mais confiante com as coisas que faço, as coisas que trago para a mesa, e o tipo

de controle que estou disposto a assumir. Isso me deixou mais aliviado, ou menos preocupado, acho, quanto a não estar lá. Porque ele é um tipo de cara bastante controlador, sempre foi.”

Realmente é bem bacana – também surpreendente e inspirador – que o primeiro álbum solo saído do Rush tenha sido de Alex. Também é surpreendente que depois haveria apenas mais um disco (sem contar os projetos de Neil), My Favorite Headache, de Geddy, que foi lançado quatro anos depois de Victor.

“Sou uma pessoa bastante gregária”, continua Alex, explicando a ironia em torno de suas questões de insegurança. “Posso me colocar em qualquer situação e me sentir confortável, ou assumir algum tipo de controle dentro do contexto. E sempre fui desse jeito, o palhaço da turma. Mas sempre houve essa insegurança latente. E quanto à guitarra, sempre me senti meio inseguro em relação a ela, sempre achei que poderia ser melhor e há muitas pessoas bem melhores que eu. É uma coisa que sinto até hoje, talvez um pouco menos. Eu me preocupo com essas situações quando elas surgem

e quando realmente sou confrontado por elas. Penso: ‘Com o que estou preocupado mesmo?’. Por exemplo, me colocar na situação de fazer uma jam ou tocar no palco com outra banda ou outro artista.

“Comecei a fazer essas coisas no Orbit Room, um bar do qual sou sócio, e tocava com a banda residente de lá. Isso foi 12 anos atrás, e pelos primeiros quatro ou cinco anos, eu tocava com certa regularidade, provavelmente duas vezes por mês nos finais de semana, e foi uma ótima experiência, porque eram músicas que eu conhecia de quando era mais jovem, mas que nunca tinha tocado. Tipo soul, R&B, funk dos anos 1960. Era isso que estava tocando no Orbit Room naquela época.

“E os caras do Dexters eram todos músicos fantásticos. Então é bem fácil ir até lá e se preparar pouco a pouco para acompanhar o que estavam construindo. Lembro a primeira vez que toquei com eles, tocamos para 90 pessoas que estavam no bar, não é um bar muito grande, e eu estava muito nervoso e assustado. Nunca fico nervoso num show do

Rush, seja o primeiro ou o último – é muito normal. E, em casa, estando naquele palco, essa plataforma de 20 centímetros de altura no fundo do bar, cercado por todas aquelas pessoas sentadas lá tomando cerveja, quero dizer, eu estava muito, muito nervoso. Mas foi ótimo, nos divertimos bastante e foi demais, e me dei conta do tanto de tempo que desperdicei de forma estúpida ficando nervoso por causa de algo assim, quando é só diversão, uma coisa gloriosa que sou capaz de fazer, ter essa habilidade. Para mim pessoalmente foi um ponto de virada. Me sinto muito mais

confortável com isso agora, mas nós todos temos nossas inseguranças.”

Victor e My Favorite Headache confirmaram algo curioso: tanto Geddy quanto Alex tocam o que gostam como uma parte do Rush. Ambos os álbuns têm um som parecido, lembram o Rush de Presto até Test for Echo. Alex é um pouco mais louco e sombrio, e Geddy atua mais como cantor/compositor numa pegada alternativa, mas, quase de forma decepcionante, eles se parecem com o Rush.

Enquanto isso, Neil, fiel à própria personalidade, estava trabalhando nos bastidores em sua música, aprendendo os fundamentos da bateria do jazz com o lendário Freddie Gruber, que transformou completamente o modo como Peart encarava o instrumento. “Toda a abordagem de Neil com relação à bateria ficaria diferente, e de modo bastante significativo”, observa o produtor Peter Collins, chamado mais uma vez para reprisar seu papel em Counterparts. “Eu não sabia disso realmente até chegarmos à pré-produção. Toda a linguagem corporal dele tinha mudado quando estava tocando bateria, havia um movimento mais circular se comparado com o modo como costumava tocar. E Neil tentava incorporar climas diferentes, porque sua percepção sempre tinha sido meio direta e controlada. Então ele estava experimentando colocar a batida um pouco mais atrás. E acho que alcançou isso, a habilidade de transitar entre ambas as coisas.”

“Vi quase de imediato”, continua Collins a respeito do novo estilo de Peart. “A linguagem corporal anterior dele era quase estreita, consis

tente com o som da bateria e o feeling, muito precisa na batida, às vezes até adiantada. Em geral ele se colocava antes da

batida, em vez de atrás dela, e nesse momento ele realmente tinha dominado a habilidade de usar ambas as estratégias, o que era muito interessante. Quando entrava no fundo da batida, as coisas orientadas pelo ritmo, eu podia ver o movimento circular do corpo, o que era muito legal. Para certas músicas, acho que foi muito eficaz, as escolhas para as viradas e levadas e tudo mais. Mas Neil estava repensando a bateria, o que foi muito interessante para mim, e quis explorar um pouco mais. Fiquei muito feliz em conduzir isso o máximo que pudemos para essa direção."

"Os anos 1990 foram um período de grande crescimento para nós", diz Neil. "Em meados daquela década, quando Geddy e a esposa dele estavam com um bebê, houve essa parada. Tivemos um hiato de cerca de um ano, então comecei a fazer aulas e reinventei completamente meu modo de tocar bateria antes do álbum Test for Echo. Eu gosto mesmo desse disco. Como fã, é provável que seja meu álbum favorito dos anos 1990. Ainda assim há algumas circunstâncias especiais. Comecei a trabalhar com meu professor de bateria, Freddie Gruber, pouco antes disso e fiz o tributo a Buddy Rich, estava trabalhando com todos esses outros grandes bateristas, conheci Freddie graças a Steve Smith.

"Então comecei a estudar com Freddie. Passei a praticar todos os dias com esses exercícios diferentes que ele tinha me dado para o conceito de movimento na bateria e assim por diante. Passei mais de um ano, 18 meses, acho, tocando todos os dias. Quando chegamos para fazer Test for Echo, eu estava tocando num estilo totalmente diferente. Essa é uma das coisas que fiz de boa vontade com Freddie. Pensei: 'Ok, depois de 25 anos, 30 anos talvez, é hora de tentar uma coisa nova'. Eu me entreguei e voltei à pegada

tradicional, virei as baquetas e passei a tocar com elas do modo adequado, aprendi todas essas técnicas sobre movimento.

“Entrei nessa fase não apenas num altíssimo nível técnico, mas também como uma criatura musical reinventada. E o momento mais significativo foi quando comecei a tocar acompanhando as demos, e

Geddy e Alex falaram: ‘O som não parece muito diferente’. E o produtor, Peter Collins, disse: ‘Ainda parece você’. Mas quando gravei as partes de bateria, e eles tocaram acompanhando o material, perceberam que o relógio estava diferente. Tiveram que ajustar o modo como tocavam. De novo, essa coisa sutil que mencionei antes, a questão de acertar o feeling e os compassos e assim por diante; eu havia sutilmente mudado meu relógio, meu metrônomo, no giroscópio de toda a minha forma de tocar bateria. Isso os forçou a mudar o próprio modo de tocar. Então esse é um exemplo de como as sutilezas podem chegar longe – todas as sutilezas. Por isso esse foi um disco bem importante para mim.”

“Gravei um vídeo instrutivo depois disso chamado A Work in Progress”, continua Neil, “e falei sobre o conceito de criar uma obra-prima no sentido mais verdadeiro, do modo como era, nos tempos de aprendiz. Se quisesse ser aceito como um mestre entre seus pares, seria preciso criar uma obra, fosse um pedreiro ou um ourives ou um escultor, essa seria sua obra-prima. Colocar-se diante dos mestres para ser aceito entre eles e encerrar seu aprendizado. Eu estava falando nesses termos, sempre tentando alcançar alguma coisa que fosse digna do julgamento ideal, se fosse determinar um mestre entre seus pares para aprovar ou não seu trabalho, então

seu trabalho era necessariamente, dentro de sua arte, uma tentativa de alcançar tal maestria."

"Acho que eu estava pronto para trabalhar", diz Geddy sobre voltar ao estúdio. "Mas não creio que estivéssemos tão interligados assim um ao outro como havíamos estado em outros discos. Alex ainda estava com aquela atitude de 'ser dono do próprio nariz'. Nós alugamos um lugar para compor o álbum. Alex tinha feito esse grande projeto, Victor. Trabalhou demais, tinha saído do limbo e meio que estava numa fase diferente, ficou exausto com aquilo. E lavou a alma. Mas é claro que fiquei muito feliz em voltar a trabalhar. Por causa de toda aquela atmosfera doméstica, estava louco para voltar a produzir."

Ajustando a cena um pouco mais detalhadamente, Geddy explica que "a experiência solo de Alex foi muito turbulenta; já eu estava saindo

de um momento mais tranquilo, mais reservado. Ele estava vindo desse mundo de alta pressão, de alto poder do tipo 'eu sou o chefe nesse disco'. Foi duro, foi muito difícil, porque atuou como engenheiro de som, fez tudo naquele álbum. Tirou um grande peso dos ombros quando voltou para fazer Test for Echo. Alex se sentiu feliz em poder fazer um trabalho colaborativo de novo, feliz por não carregar sozinho o fardo de toda aquela responsabilidade.

"Ao fazer aquele disco solo, aprendi que é bom ter um parceiro, sabe? Tive um parceiro no meu álbum solo, mas ainda assim, é seu nome que vai estar na capa e há muita pressão em se fazer alguma coisa excelente. Não que não houvesse isso no Rush, mas na banda esse peso é compartilhado. Conversei com amigos que são escritores e amigos que são pintores, e há uma coisa que

eles sempre invejam sobre minha situação – meus dois parceiros, que tenho dois parceiros nesse esforço colaborativo, nesse mundo criativo. Porque é difícil, há momentos de grande dúvida sobre si mesmo. Mas quando se tem dois parceiros, eles ficam no seu pé, puxam você para cima de novo. Então passa-se por momentos difíceis, mas se tem um ao outro para reforçar a confiança e dizer: 'Não, ficou ótimo, cara!' ou 'Não, isso ficou uma merda!', desse modo sabemos com o que estamos lidando.

"Mas caras que trabalham sozinhos ficam muito isolados, é difícil tomar a decisão certa o tempo todo. Acho que ele passou por tudo isso. É por essa razão que as lembranças dele são tão positivas e as minhas tão... Eu estava voltando de um momento muito tranquilo. Estava feliz em trabalhar de novo em vez de trocar fraldas."

Geddy diz que Alex superou alguma coisa dentro de si, mas parece estar esquecendo uma parte da equação. Alex tinha demonstrado sua insegurança constante, e como parte dela contribuiu para a decisão de fazer um projeto solo, então com certeza Victor deve ter sido também uma gigantesca injeção de confiança. A respeito disso, Geddy diz: "Nunca percebi nele essa falta de confiança. Mas, sabe, talvez eu tenha interpretado mal seu silêncio. Achava que ele estava tranquilo com tudo.

"E certamente havia algumas grandes personalidades envolvidas durante aquele período. Havia Peter Collins, que é muito decidido; na verdade, foi por esse motivo que ganhou o apelido de Mr. Big, porque acendia aquele charuto e tomava uma decisão. E eu adorava tudo aquilo. Também tenho muitas opiniões sobre tudo, Neil sempre dá a opinião dele, e tínhamos Andy Richards no estúdio de

tempos em tempos, que é como um tour de force. E então talvez Alex se sentisse intimidado por tudo isso. Talvez sentisse que estávamos nos movendo para uma determinada direção sem ele. É possível.

“Honestamente, nunca achei que ele sofresse de falta de confiança. Sim, talvez Alex entenda dessa forma, mas pode ser mais no sentido do benefício da dúvida. Sabe, não é ele quem começa uma ideia criativa. Isso se sente de fato no estúdio, quando há um punhado de ideias sendo discutidas e com as quais se pode discordar, ninguém quer ser a voz dissonante. É duro se levantar e dizer: ‘Olha, sei que vocês estão todos superanimados com essa ideia, mas é uma merda’. É difícil fazer isso porque há um tipo de pensamento do grupo que toma conta e empurra o projeto para uma direção em particular.

“Então talvez ele esteja se referindo a isto: não sentir que podia mudar o fluxo de todas essas ideias que surgiam. E com certeza faz sentido quando se pensa por que Alex, no final, foi fazer um álbum solo. Mas nunca percebi isso como algo dramático, talvez fosse um conflito acontecendo dentro dele. Quero dizer, todos nós temos nossos momentos de insegurança, principalmente no estúdio. Se você entra num take e não sai do jeito que gostaria, a primeira pessoa a culpar é você mesmo. Então se esforça mais, cobra mais de si. É um momento sensível porque a fita não mente. Então, se tocou mal e depois ouviu a fita, lá está você sendo horrível na frente de todo mundo dentro do estúdio. ‘Obrigado, senhoras e senhores, fui mal hoje!’ A menos que seja um cuzão, fica meio inseguro. Todas as melhores pessoas se sentem assim, acho. Porque isso faz você

continuar tentando se aperfeiçoar, faz com que tente conseguir acertar.”

E no processo de não ter certeza do que se está tocando, de como é o seu som, Geddy analisa: “É por isso que precisamos de produtores, e é por isso que precisamos de companheiros de banda. O processo criativo é assim. É um momento de insegurança, porque você despe a alma. Sabe, está pegando as ideias do ar. Não tem nada pior do que dizer: ‘Ei, que tal isso?’ e todo mundo ao redor ficar olhando como se você fosse de outro planeta. E depois sentir ‘ok, talvez não seja tão bom, sabe’. Mas é preciso fazer isso de qualquer forma, dizer o que pensa. Pode ser que eu tenha aprendido essa lição mais cedo do que Alex – certa ou errada, a ideia tem que entrar em discussão. Sempre encorajamos isso com qualquer pessoa que estiver no estúdio. Se estiver lá sentado, seja o engenheiro ou o produtor, você é parte da produção. Se tem uma ideia, mesmo que não seja usada, ei, cara, fala. É assim que funciona um ambiente criativo.”

Com o processo criativo em andamento, os caras se reuniram novamente no Chalet Studio, em Claremont, em outubro de 1995. Nesse lugar (que fica bem no interior), dada a altitude, Neil conta que podia avistar o lago Ontário. Peart escrevia num canto da casa, e Alex e Geddy faziam barulho no outro, oferecendo a Neil ideias do que estavam criando mais cedo do que de costume. Peter lembra: “Fomos até o local onde estavam ensaiando, essa fazenda em algum lugar de Ontário, e todo mundo estava bem contente em estar lá, o ambiente era ótimo. Neil estava no quarto escrevendo as letras freneticamente, e Alex e Geddy ainda estavam trabalhando

nos arranjos. Cheguei e havia esse clima agradável, não havia tensão alguma.

“Percebi de verdade que eles queriam ficar mais no Canadá, assim não viajamos tanto. As bases para Test for Echo foram feitas em Woodstock, Nova York. Mas foi um período relativamente curto, e depois voltamos para o Canadá. Eles com certeza queriam passar mais tempo em casa com as famílias em vez de ir para longe na Inglaterra, na França ou em Montserrat. Geddy tinha uma filha pequena – foi quando Kyla nasceu – e presumo que teve muito a ver com isso. E chegando ao ponto onde eles realmente queriam passar mais tempo curtindo a vida que tinham criado a partir da riqueza produzida. Chega-se a um ponto em que só se quer aproveitar e sair de férias, ir para uma cabana e pescar, andar de bicicleta e fazer todas essas coisas por mais tempo do que costumava fazer.”

Foi o que Alex declarou na época: “Ao longo dos anos, viajamos para todos os lugares a fim de gravar, evitávamos trabalhar aqui. Dessa vez queríamos estar aqui pelo maior tempo possível. Nós todos gostamos de estar em casa. Depois de 21 anos de turnê e estarmos fora o tempo todo, é bom ficar em casa o máximo possível. Só tivemos um ano e meio de folga, todos tiveram a chance de fazer outras coisas e esse gostinho de vida normal. Acho que queríamos continuar assim o quanto fosse possível.”

Woodstock abrigava o histórico estúdio rural de Bearsville, reconhecido pelo selo de mesmo nome, ambos de propriedade do empresário de Bob Dylan, Albert Grossman (Grossman faleceu em 1986, e naquele momento o estúdio era comandado pela esposa dele, Sally). Foi escolhido por causa da ideia de ganhar mais

presença de som para a bateria de Neil, e Bearsville tinha uma sala de bateria cavernosa – foi a primeira vez que a bateria de Neil foi gravada nos Estados Unidos. (Na verdade, essa foi a razão principal das sessões de Bearsville.) A locação, considerada um retiro bucólico próximo a Manhattan (pouco mais de duas horas de carro), abrigou vários artistas importantes, mas é mais associada a aqueles residentes em Bearsville, como Foghat e Todd Rundgren. Depois disso, foram para o Reaction Studios em Toronto a fim de gravar mais sessões, seguidas pela mixagem no McClear, na mesma cidade.

"Certamente nosso processo de composição foi o mesmo", lembra Alex. "A gente escrevia no mesmo lugar, na verdade. Mudamos os horários um pouco, então isso teve certa influência no modo como trabalhamos. Tirávamos os finais de semana de folga, e no passado não fazíamos isso. Geddy saía do estúdio e ia para casa. É um estúdio residencial nos arredores de Toronto. Ele ia para casa todas as noites durante a semana e voltava na manhã seguinte. Então isso mudou a dinâmica de estarmos lá juntos o tempo todo. Foi positivo. A questão de Counterparts e a questão pós-Counterparts – foi aquilo e só. Foi superado com o tempo, e depois Geddy pôde ficar com a filhinha e a família, isso consertou muitas coisas. Nós todos passamos por questões pessoais naquele período. E foi bom voltarmos a nos reunir e compartilhar nossas experiências daquele ano e meio e seguirmos em frente juntos. Me lembro claramente de quando estávamos trabalhando na mixagem no estúdio McClear, havia esse ambiente positivo. Todo mundo estava se sentindo muito bem."

No começo de 1996, quando tudo ainda era um trabalho em andamento, Alex explicou: “Em dezembro estávamos na pré-produção, repassando todo o material, os arranjos, ajustando as coisas. E enfim entramos nos ensaios oficiais. Para mim, é difícil fazer uma conexão com qualquer outra coisa. Acho que é um grande passo adiante em comparação ao último álbum. Abordamos algumas coisas em Counterparts que tem uma força real, mas ao mesmo tempo uma ótima pegada e um senso de melodia. E isso vem principalmente de Geddy, é o ponto forte dele. Enquanto eu fico mais no lado pesado.”

Quanto ao processo, Alex diz: “Geddy e eu trabalhamos no material durante o dia, e à noite trabalho com Neil, fazendo a engenharia de todas as coisas da bateria, à medida que trabalha as partes dele para as músicas. Ged passa muito tempo trabalhando nas melodias vocais nesses estágios iniciais. O nível de complexidade com o qual ele vem trabalhando nos vocais realmente se destaca. Acho que Ged se tornou consciente dessa preparação e do valor agregado. Estamos mais experientes dentro desse aspecto. Quando ouço as gravações ao vivo do disco da última turnê, o material ao vivo acaba surpreendendo. Acho que é preciso ter consciência de que se está tocando o material como uma banda, é bem importante antes de gravar. Simplesmente nunca tivemos tempo para fazer isso no passado.”

De certa forma, contrário à lembrança atual, na época Alex disse que os caras ficavam “trabalhando por algumas semanas e depois tiravam uma semana de folga”, indicando um intervalo de duas semanas em março. “Mas a questão do calendário realmente não importa. Não há data limite, e vamos trabalhar num ritmo mais

tranquilo. Somos muito meticulosos em nossa preparação. Neil e eu somos virginianos. Somos sempre muito obsessivos enquanto nos preparamos. Tudo estava muito organizado. Chegamos a um ponto na nossa carreira em que podemos nos dar esse luxo por razões puramente financeiras. Ao mesmo tempo, impomos certas demandas e restrições sobre nós mesmos."

De volta ao começo de 1996, contudo, as coisas não pareciam tão cor-de-rosa como eles dizem anos depois. Na época, Alex afirmou em público: "Tornou-se um casamento conturbado ao longo dos anos. Principalmente nos últimos cinco ou seis anos, sair em turnê tem sido muito difícil. Nós todos adoramos tocar por duas horas. O problema tem a ver com as outras 22 horas do dia esperando aquelas duas horas. É muito mais difícil lidar com isso. Entendemos que faz parte do jogo. Quando se é jovem, é a melhor coisa da vida. E eu certamente me sentia assim nos primeiros dez, 12 anos. Quando se chega a uma certa idade, olha-se para a própria vida e reconhece-se que teve uma oportunidade que a maioria das pessoas só sonha. Eu tinha 19 anos quando comecei a sair em turnê. Mas você sente falta de certas coisas boas da vida que a estrada não pode oferecer. Sente falta de estar com as pessoas que ama, da família. Sente falta dos amigos. A vivência na estrada é difícil. Você está com, no nosso caso, 50 pessoas, mas se sente sozinho na maior parte do tempo em que está viajando. Então se questiona: 'Preciso mesmo disso? Já realizei muitas coisas. O que mais vou conquistar fazendo isso?'.

"Mas ao mesmo tempo, reconhecemos que é uma parte importante de se estar no Rush e temos que equilibrar essas coisas. Sentiria falta de tocar ao vivo. O mesmo vale para os outros caras.

Neil provavelmente é quem menos tem interesse em sair em turnê. Ele estabelece mesmo um

estilo de vida rigoroso na estrada. Anda bastante de bicicleta, sua válvula de escape. Num dia de folga, levanta-se às cinco da manhã, toma café e pedala 150 quilômetros. Volta tarde da noite, tem um bom jantar e depois apaga. É como preenche o dia dele, em vez de ficar sentado em frente à TV trocando de canal ou frequentando bares, o que é um estilo de vida bem destrutivo. É tudo uma questão de equilíbrio e disciplina."

Mesmo depois de se reunirem para fazer o novo álbum em 1996, com todos em diferentes lugares, houve uma conversa séria sobre o futuro da banda. Alex diz: "Eu não sabia. Não tinha certeza durante nossa primeira semana se queria continuar. Ainda estava animado porque havia alcançado recentemente meu álbum solo, e não sabia se queria voltar à mesma coisa de sempre que o Rush representava. Ged e eu passamos aquela primeira semana apenas conversando sobre onde queríamos chegar como seres humanos em nossas vidas. Tivemos uma discussão sobre várias coisas. Meio que deixamos a conversa no ar: 'Vamos ver como se desenrolam as duas primeiras semanas, e se meu coração não estiver nisso, vou ter que dizer que não posso continuar'.

"Então começamos a tocar, e coisas ótimas começaram a surgir. Compusemos quatro ou cinco canções em duas semanas, quando em geral criávamos apenas duas. Tudo simplesmente fluiu, e ficamos muito animados. Para mim foi a melhor sessão de composição de que posso me lembrar em muito tempo. Não havia ego envolvido, nenhum estranhamento. Nós nos elevamos acima de todos aqueles sentimentos e estávamos compondo de um jeito mais

maduro, e o resultado ficou mesmo aparente. Havia paixão e sentimento de novo, coisas que eu não via há tempos em nossos discos. Nesse ponto, todas as peças se encaixaram muito bem. Acho até que pode ter sido um pouco mais duro e pesado."

Os membros da banda podem ter demonstrado mais confiança na composição do álbum, mas a ansiedade começou a bater quando se depararam com a necessidade de encontrar uma nova equipe de produção. "Eles estavam ansiosos para encontrar outra pessoa e gravar o disco", conta Peter Collins sobre a substituição de Kevin Shirley por Clif Nor

rell na cadeira de engenheiro. Clif tinha tocado músicas do Rush na própria banda em tributo e era um grande fã; foi o primeiro engenheiro estadunidense que a banda já teve. Seria "um pouco mais duro e pesado" como Alex ameaçou? Só o tempo diria. "Trabalhei com Clif e tinha sugerido o nome dele, e não lembro como eles concordaram", continua Peter. "Acho que mandaram uma passagem de avião para ele, gostaram do cara e do som que ele obtinha. Além disso, Caveman, naquele ponto em particular quando trabalhamos juntos, estava com a vida pessoal extremamente fragmentada. Ele tinha uma babá e uma criança que o acompanhavam, e não sei se os rapazes queriam passar por tudo isso de novo. Para ser honesto, se dependesse de mim, teria contratado Caveman na hora. E realmente o contratei para trabalhar com o Bon Jovi por um tempo depois disso, e tivemos um ótimo resultado. Mas penso que teve a ver com a questão do caos que o acompanhava..."

Não que a banda quisesse reverter os jatos pesados que obtiveram com Kevin. "Não, não tive essa impressão de forma

alguma", continua Peter. "Eles queriam levar as coisas ainda mais além; por isso trouxe Andy Wallace para fazer a mixagem, porque ele tinha essa reputação de conseguir um som bem seco, mais animado. E Alex, depois do disco solo, quando pôde fazer as coisas totalmente do jeito dele – trabalhou com o filho, e foi muito bom para ele –, alcançou certo nível de confiança sobre o que iria fazer que não havia demonstrado no disco anterior, em especial com a chegada de Caveman, que mudou totalmente o som da guitarra.

"Dessa vez ele estava mais seguro de como queria o som das guitarras. E no estágio de pré-produção, Alex e Geddy estavam mais unidos, com certeza mais em sincronia, e Alex pareceu mais proativo nos arranjos como um todo. Achei tudo isso muito bom. Eu não queria saber sobre o processo pelo qual ele tinha passado para fazer o álbum solo, mas Alex falava disso o tempo todo e queria discutir o assunto. E então se sentavam em torno do computador onde as demos tinham sido gravadas, e em vez de Ged lidar com aquilo, ambos estavam fazendo tudo em conjunto. No passado, era mais Geddy quem cuidava dessa

parte. Ainda tenho essa visão. Posso vê-los na sala meio se encarando, trabalhando, conversando. Geddy tinha um baixo nas mãos e Alex uma guitarra, e trabalhavam muito próximos."

Quanto às outras mudanças, Peter diz: "Foi a primeira vez que não trouxe um tecladista extra, e definitivamente houve certa resistência. Mas, fora isso, estávamos todos muito mais confortáveis uns com os outros. Alex tinha feito o álbum solo. Fui ao bar dele em Toronto, e ele tocou jazz e essas coisas. Então foi algo bem incomum. Quero dizer, Alex estava confortável e havia essa cena groovy naquele lugar, e ele parecia bem confortável indo até lá e

tocando com outras pessoas. Nunca o tinha visto nesse contexto. Acho que ele se abriu para diferentes tipos de música e, repito, isso o ajudou a ganhar mais confiança e ter mais atitude em Test for Echo.

"Eles todos tinham desenvolvido entidades musicais e estavam mais seguros quanto ao que queriam fazer. Quando trabalhamos juntos em Power Windows, estavam completamente abertos, prontos para fazer alguma coisa diferente naquele ponto. Mas em Test for Echo, estavam seguindo um caminho – levar esse aspecto orgânico um pouco mais além. E ficaram animados com a ideia de trabalhar com Andy Wallace. Usamos mais violões, e Geddy tinha muito a dizer sobre isso, como deveríamos usar as texturas e quais guitarras e violões deveriam ser usados. Também, é claro, naquela época, eles me conheciam muito bem, conheciam meu gosto. Em Power Windows, não faziam ideia. Queriam descobrir. Mas na época em que chegamos a Test for Echo, quase podiam adivinhar o que eu iria dizer. É o que acontece quando se trabalha com pessoas inteligentes. Então era provável que houvesse menos coisas para eu fazer em Test for Echo enquanto produtor."

É interessante esse comentário de Peter, já que em essência foi o motivo pelo qual Terry Brown nunca mais retornou, mesmo depois de produzir todos os álbuns do Rush até Signals: em qualquer momento de decisão, podiam adivinhar o que ele iria dizer e não estavam contentes com essa situação. E realmente, ninguém diria que houve qualquer grande novidade em Test for Echo, como havia acontecido com Power Windows e Counterparts. Em vez disso, a banda criou alguma coisa que ficava entre o álbum anterior e Presto ou Roll the Bones. Em outras palavras, mediana. Se os

esforços de Kevin Shirley foram de certa forma frustrados, seja lá o que o Rush ou Peter imaginavam alcançar com Andy Wallace seria inexistente, e Clif não trouxe mais peso.

Isso parece encaixar com as lembranças de Peter sobre Norrell: “Clif era um engenheiro de primeira linha que tinha trabalhado com Andy Wallace, eles tinham feito muitos álbuns juntos e formavam uma boa equipe. E Clif era mais receptivo para encontrar o que era exigido sonoramente, enquanto Caveman tinha uma ideia fixa de como achava que o som deveria ser e iria fazer do jeito que ele achava que deveria ser. Clif tinha uma abordagem diferente, que a banda pareceu gostar nesse disco em particular.

“Eu sempre tinha algo a dizer, fosse certo ou errado”, afirma Peter Collins, confessando que o trio apreciava seu poder de decisão – reconhecidamente, essa tinha sido a maior reclamação deles com relação a Peter Henderson, produtor de Grace Under Pressure. “Eu tinha uma opinião. E minha ideia de realizar coisas com uma maneira própria e em tempo hábil dentro do estúdio agradava a banda. Eu tinha uma noção de ordem e, ao mesmo tempo, uma noção de diversão. Nós nos divertimos muito fazendo esses discos, e acho que eles gostavam de ter o Mr. Big por perto, qualquer que fosse o motivo. Tenho certas frases de impacto que me orientam, coisas como: ‘Se você não ama, nem deveria estar aqui’; ‘Se não é obviamente ótimo, está errado’; ‘Quando em dúvida, deixe pra lá’. E então íamos direto ao assunto bem rápido se houvesse qualquer discussão. ‘Isso está funcionando? Deveríamos nos deter nisso? Ficou ótimo ou não?’ Se não, já era. Era tudo muito preto no branco – acho que esse é meu estilo de produção. Se não estiver ótimo, nem deveria estar ali. Estamos aqui para criar uma

obra-prima. E acho que isso sempre esteve à frente de tudo o que faço, mas particularmente com o Rush. A grandeza é algo muito importante para eles."

Peter também se considera das antigas, quer dizer, "nós não encostamos na mesa. Fui treinado no Decca Studios, em Londres, onde a parte de engenharia era sindicalizada, e a parte na produção não era. E como não estávamos no sindicato como 'produtores', não podíamos encostar nas mesas. Havia operadores de fita – eu não tinha permissão para encostar nos gravadores ou na mesa de som como produtor em treinamento. Invadia o estúdio depois do horário e mexia no equipamento para aprender como operar, mas não era meu interesse. Via os produtores mais antigos chegando com ótimos engenheiros, ou usando os da casa, e entendi a distinção. Entendi que devia ser uma distração terrível ficar mexendo no equipamento, muito difícil para realmente se concentrar nos músicos tocando e nos arranjos. Era coisa demais. No começo dos anos 1980, o engenheiro/produtor não era uma figura tão comum como hoje, havia mais um produtor com um engenheiro em separado. Terry Brown era engenheiro/produtor.

"Eu tenho TDAH", continua Collins, "e só consigo me concentrar numa coisa de cada vez. Então, para me sentar, relaxar e de fato ouvir a música, se tem alguma coisa sonora me incomodando, digo para todo mundo: 'Não gosto desses sons de chute na bateria; tem como fazer algo a respeito?'. E eles me dizem: 'Bem, o que tem de errado?'. E eu falo: 'É muito pontiagudo', ou seja lá que termo genérico e nada técnico eu uso. Preferia falar em termos genéricos com alguém muito habilidoso em manipular o som. Não dizia: 'Não tenho muita certeza sobre essa quinta'. Eu dizia:

‘Acho que esse acorde ali precisa ficar mais sombrio’. Há muitos produtores que gostam de meter a mão na massa e dizer: ‘Bem, preciso que você toque uma linha de walking bass’, e pegam o baixo para mostrar como se faz para os músicos. É um estilo que realmente admiro, mas como já disse, [o Rush] gosta do desafio de alguém deixando as coisas no ar, mesmo um tanto abstratas, e depois de interpretá-las. Parte do meu estilo de produção é não comprometer o estilo dos artistas com quem estou trabalhando, então seja lá o que alcançarmos estilisticamente é escolha deles, não minha; é o que sai deles, não o que sai do produtor. Posso estimulá-los a criar alguma coisa, mas é o som e a arte deles que vai para a fita.”

Para a arte de capa de Test for Echo, Hugh pensou numa homenagem divertida ao Canadá e à neve incessante que atormentou as sessões de composição e gravação. Congelante como Fly by Night e Grace Under Pressure, essa arte apresenta uma cena no norte longínquo, onde um inuksuk, uma escultura em rocha do povo inuíte usada como marco, se posiciona no canto de um vasto canal oblíquo. Quando examinada em detalhes, sua real escala é revelada: dá para ver minúsculos ecoturistas escalando a escultura, uma cena que evoca lembranças da arte de capa do Blue Öyster Cult no azul e bem-humorado Cultosaurus Erectus, em que um jato passa voando diante da cabeça de um monstro revelando as proporções gigantescas da criatura. Do outro lado, estão três antenas parabólicas, que lembram o Very Large Array, outro marco do Blue Öyster Cult, assim como o Rush em “Distant Early Warning”. Dentro do encarte, quase todas as referências imagísticas contribuem para o tema do norte do Canadá. Embora a fonte

escolhida para os caracteres não tenha envelhecido bem, nem a imagem fractal do CD, vamos reservar os comentários sobre como “Virtuality” envelheceu para mais tarde neste mesmo capítulo (alerta de spoiler: grita, mas sai surpreendentemente incólume).

Test for Echo começa com a faixa-título, a guitarra de Alex reconhecida de imediato despejando acordes, licks e solos com seu toque. Também temos um exemplo da suavidade e fidelidade que vamos obter do “Very Large Array” de pratos de Neil. O letrista da Max Webster, Pye Dubois, retorna, oferecendo alguns materiais brutos, tendo tido crédito no último álbum – a ideia original de Pye, “Test the Echo”, também inspirou o título.

Uma escolha interessante para abrir o disco, quando chega no verso é uma das canções mais blueseiras do Rush. Há muitos encaixes difíceis, partes discutivelmente incongruentes aplicadas em torno dessa brava seção musical, abençoada com alguns ótimos licks de Alex do

início da carreira como um adolescente sem muitos recursos. Com seis minutos, a música parece um pouco longa, como se os músicos estivessem se arriscando ao tentar vender transições deselegantes. Esses efeitos são elevados pela modulação no último verso, que soa desesperada. Não para ficar batendo na mesma tecla, mas parece ter havido muitas oportunidades ali para a banda jogar fora coisas que não eram “nem interessantes, nem ótimas” a fim de compor um clássico absoluto construído em torno de uma ideia de verso fúnebre.

“Você pode ter uma resposta diferente de Neil”, explica Geddy sobre o conceito do título. “Para mim, é um chamado e uma resposta. Sabe, ‘há alguém aí?’, e não apenas no sentido do espaço

sideral. É como a frase que Will Ferrell usou naquele filme: ‘Estou tomando pílulas de maluco?!’. Sabe, sou o único que vê a insanidade disso? Tem um pouco a ver com esse tópico, e um pouco com ‘Alguém está ouvindo?’. Para mim, é o que a música diz. É como uma visão das coisas que estão acontecendo na nossa cultura pelos olhos da mídia instantânea, as coisas que vemos e não estão certas. E ainda assim continuam, ainda assim são exploradas. É sobre muitas coisas, mas para mim, é uma cultura de mídia fora de controle.”

Como Neil explicou ao jornalista de Toronto John Sakamoto, o conceito explorado na faixa-título inteligentemente se liga à arte de capa: “Estive em Yellowknife junho passado numa viagem de motocicleta cruzando o país, e [havia um] inuksuk bem lá no alto com vista para a cidade, fiquei muito impressionado com aquilo. Comprei um cartão-postal com a exata imagem que se vê na capa do álbum, embora essa última tenha sido recriada com cuidado para incorporar os outros elementos. Eu tinha acabado de voltar com esse cartão-postal e pensei em ‘teste para eco’. Pensei que era exatamente isso que aqueles homens queriam dizer quando estavam lá fora na vastidão. Eu tinha um amigo que estava fazendo trilha na ilha Baffin, e ele me contou que, quando se está seguindo a trilha por alguns dias e se depara com uma dessas esculturas, é uma afirmação inequívoca de que há vida ali. De novo, a mesma coisa: é um eco, a palava inuksuk significa ‘à semelhança de um homem’, e é esse o sentimento que um viajante pelo Ártico deve ter, é um sinal de vida. O mesmo acontece com as antenas parabólicas. Estava me referindo à busca por inteligência extraterrestre e o teste para eco indo naquela direção.”

“Há alguém aí?”, escreveu Peart no programa da turnê do álbum, acrescentando mais informação à explicação. “O título é sobre isso. Todo mundo precisa de um ‘eco’, de alguma afirmação, para saber que não está sozinho. Às vezes isso pode ser a descoberta mais preciosa da vida – alguém aí fora que sente a mesma coisa que você. Aí se pergunta: ‘Estou louco?’, ‘Sou esquisito?’, e precisa de alguma afirmação: o eco. Enquanto a resposta a esses questionamentos pode ainda ser ‘sim!’, no fundo é bom saber que não se é o único. Você não está sozinho. Nem nós estamos. Durante a produção deste álbum, meus colegas Geddy e Alex colocaram algumas ‘frases inspiradoras’ bobas nas paredes do estúdio. Como esta aqui: ‘Individualmente, somos uns babacas; mas juntos, somos gênios’. Como a maioria das frases inspiradoras, é hiperbólico (e bobo), mas expressa uma verdadeira humildade. Outra descoberta antecipada para se fazer na vida: fizemos o melhor trabalho juntos. E nos divertimos mais (essa é a parte do ‘gênio’).”

Alex, que toca uma Les Paul Custom na música, gosta bastante de “Test for Echo”, chamando a canção de “esquisita” e “puro Rush”: “Há uma coisa bem dinâmica nesse disco do ponto de vista rítmico”, acrescenta. “Houve algumas músicas nele que tinham essa energia frenética, coisas em que tentamos ser bem pesados e brutos, e que foram um desdobramento de Victor.”

“Driven” abre com um riff de puro metal circular e sinistro de Alex, mas então a banda equilibra tudo com um beat de jazz e um trabalho de oitava de Geddy no baixo. Há também um trecho acústico completo no pré-refrão, depois um refrão que é uma estranha fusão de pop-punk e um clima hispânico – o violão lembra

vagamente uma guitarra flamenca. Há também uma quebra pesada e sinistra, deslocada por completo, que é ressaltada por modulação e depois texturizada com um barulho agressivo e descompassado de Alex. Neil contraria a importância da premissa central também com as batidas fora de padrão do prato de condução, algo que estava se tornando uma marca registrada de Peart nos anos 1990. Alex definiu o que a bateria estava fazendo ali como algo atrás da batida, reflexo do treinamento com Freddie Gruber. Lifeson afirma que ele e Geddy tiveram que se ajustar ao que tinham em mente depois que Neil adicionou as partes dele, mas o clima geral foi tirado do título “Driven” – “Impulsionado”.

Há também modulação de temas anteriores, uma guinada em dupla velocidade no refrão e depois no final, a versão de carros potentes da premissa superpesada original, com Geddy e Neil tocando um rock tão pesado quanto Alex, que também acrescenta uma camada de barulho de guitarra extraordinário.

Geddy comenta: “Alex não teve a mesma frustração dos discos anteriores quanto a se posicionar com mais firmeza com a guitarra. Houve certas canções, como ‘Driven’, em que eu estava experimentando e compondo partes bizarras e as reunindo, e acho que pela primeira vez durante a composição e a criação dos arranjos da música, Alex realmente deixou a sala por um momento e disse: ‘Sabe, vou ali dar uma descansada’. Ele voltou, e eu meio que juntei essa música maluca, na qual ele acabou se envolvendo. Havia uma confiança, uma atitude mais tranquila. Acho que Alex estava feliz em dividir a responsabilidade. Toda a experiencia com Victor foi muito boa para ele. Tinha controle total do álbum, mas estava feliz em poder compartilhar o controle de novo, entende?

Lembro que a sessão de composição foi tranquila, nos divertimos muito. Não tenho certeza de que seja nosso melhor trabalho, mas há algumas músicas muito boas ali."

"Unicamente do ponto de vista do baixista", contou Geddy a Paul Myers, "compus essa música com três canais de baixo. Eu a mostrei para Alex e disse: 'Aqui está ela, usei três canais de baixo, mas acho que só fiz isso para preencher o espaço da guitarra'. E ele respondeu: 'Vamos manter os três baixos'. Então falei: 'Amo você'. Foi bem legal ter a bênção dos meus colegas de banda para colocar três canais de baixo nela. Quero dizer, quem deixa um cara fazer isso hoje em dia?" Geddy descreveu sua parte como a raiz, uma harmonia, e depois mais uma frequência de grave – o efeito é algo que parece acordes de baixo.

"Em 'Driven', acho, a linha de baixo de Geddy chega, e eu fico levando mais além. É assim que vejo meu papel", diz Collins. "Pude insistir com ele para criar coisas que normalmente não faria. Tínhamos espaço para uma parte de baixo: 'Geddy, tem como ser mais interessante?'. Eu o desafiava. Não falava: 'O que você precisa tocar tem que ser um si bemol na terceira batida do compasso', ou seja lá o que fosse. Dizia: 'Faça algo extraordinário', e ele fazia. O mesmo com os outros caras. Adoravam ser desafiados, adoravam ser instigados, e se eu via uma oportunidade, agarrava-a com as duas mãos."

Em seguida vem "Half the World", que representa o meio, o mediano e a média do disco, já que avança montada entre guitarras e violão – um hemisfério de eletricidade de sonhos – e mistura rock alternativo com pop alternativo. Provavelmente é a faixa construída

de maneira mais convencional do disco, com poucas seções e surpresas, e Neil apenas mantendo o ritmo!

Como Geddy falou a Paul Myers, definindo a palavra “montada”: “‘Half the World’ é um dos nossos melhores momentos como compositores no que diz respeito a criar uma canção concisa sem ser molenga ou doce demais. Tem um pouco de tudo − boa melodia, e ainda assim agressividade. É difícil compormos esse tipo de canção, de verdade. É preciso voltar a ‘Closer to the Heart’ para encontrar um exemplo.”

“Acho que de um modo essa canção se liga ao que ‘Hemispheres’ se referia”, afirma Geddy, abordando a “contraparte”, a dualidade da letra, “embora ‘Hemispheres’ fosse bastante introspectiva. ‘Half the World’ é mais um recorte através da lente da câmera do mundo. Elas se relacionam da mesma maneira. Adoro essa música, adoro as melodias, adorei compô-la. Para mim, é um dos tipos de faixa que realmente gosto de

trabalhar. O Rush está sempre dividido entre o lado mais complexo e agressivo e o lado mais suave. Mesmo que essa canção não seja suave, e sim melódica, então a coloco nessa outra categoria. Para mim, é um exemplo de como fomos capazes de casar um som um pouco mais ousado com essa coisa melódica e agradável, então fiquei realmente satisfeito com essa música.”

Você pode ouvir na resposta por que chegamos a – e o que ganhamos com – My Favorite Headache.

“Acho que descobrimos uma zona de conforto e recuamos um pouco”, reflete Alex, demonstrando o mesmo sentimento. “Não creio que tenhamos chegado ao extremo, como poderíamos ter feito. E não sei por que isso aconteceu. Não sei se era possível ou se foi

Peter, ou se foi a condição de gravação ou o modo como nos sentíamos. Mas alguma coisa realmente aconteceu que não exageramos nesse disco."

O estúdio era um mundo de maravilhas, resultando num instrumento do Oriente Médio aplicado em uma das pontes da canção: "Sim, lá havia também um Mellotron, que eu tive muita dificuldade para tocar na verdade", lembra Lifeson. "Estava em péssimas condições. Era um estúdio muito bacana. O cara que administrava o lugar havia comprado todo aquele equipamento antigo, ele era muito rico. Na cozinha, não sei, acho que tinha umas 200 guitarras. Violões dos anos 1920 e todos os modelos de guitarras elétricas que se pode imaginar. Usei um bouzouki que havia lá e um antigo amplificador de órgão... Não um Farfisa, mas um amplificador pequeno que foi projetado para um órgão elétrico. Produzia uns sons muito bacanas e tinha todo esse ar de sofisticação. Acho que chegamos até mesmo a estragar o instrumento. Era velho e barato, mas era muito legal. Quero dizer, tinha violinos lá e todos os tipos de instrumentos, até uma cítara.

"Eu só queria experimentar", explicou Alex em entrevista para a Allstar. "Então só fucei por aí para sentir o clima, e mudou toda a personalidade da música. Lembro que Geddy, quando ouviu pela primeira vez, disse: 'Ei, não sei não'. Era tão incomum para uma canção do Rush

ter esse tipo de textura, mas logo ele se deixou levar. Acho que é provavelmente a parte favorita do álbum para ele."

"Foi a primeira vez que tivemos um tempo de sobra depois de terminar um álbum", concorda Geddy, na mesma entrevista, "então ainda fiquei lá pelo estúdio fazendo uns cortes, editando e brincando

com o material. Mas a verdade é que eu continuaria fazendo modificações até o dia da minha morte – estou sempre buscando o arranjo perfeito. E, como se sabe, quando houve arranjo perfeito para uma música do Rush? De qualquer forma, acabou bem esquisito. Não se pode julgar por padrões convencionais. É por isso que ter uma data de lançamento é algo muito importante, porque tira o álbum das minhas mãos."

Os artistas nunca terminam um projeto – apenas o abandonam.

"Embora, quando finalizamos um álbum, eu sempre esteja meio enebriado com ele em certa medida. Mas também fico puto porque não soou exatamente como eu ouvia às vezes na minha cabeça. Isso se deve em parte ao processo democrático e em parte ao fato de que leva seis meses para fazer a droga de um disco, então quando termina você já está em outra página."

Em entrevista a John Sakamoto, Neil afirmou: "No caso de 'Half the World', há um verso que li em algum lugar que dizia: 'Metade do mundo odeia o que a outra metade está fazendo', e apenas pensei que esse verso específico era lindo. Em muitos casos, há uma citação ou um verso do qual parte toda a construção do álbum, e provavelmente reflete um período de sensibilidade com relação ao que estava acontecendo ao meu redor. Então o fio que você está buscando pode existir, mas com certeza eu não tinha consciência disso."

Quanto ao violão tão ricamente elaborado nessa faixa, "foi apenas meu gosto", diz Peter Collins dando de ombros. "Comecei a transitar pelo mundo da produção de cantor/compositor, e só queria ouvi-los, para esse disco em particular. Achei que seria uma boa

mudança de personalidade para o álbum. Eu não ia inserir um violão onde não fosse apropriado, mas achei que havia uma oportunidade ali, vamos fazer isso – só um som acústico natural, queria retomar isso."

Da mesma forma, "The Color of Right" é outro exemplo de música alternativa pop e elétrica que não é nem uma coisa nem outra, mas tenho certeza de que Kevin Shirley não aprovaria. Versos sem batida, com Neil participando pouco – tem acontecido bastante desde Power Windows, e aconteceu aqui. Como uma concessão – há muitas concessões em Test for Echo –, é apenas metade do verso, metade do mundo. Não há violão, apenas guitarra elétrica, embora Alex faça algumas harmonias, dedilhe um pouco – tem como uma música ser polidamente barulhenta? Um trecho de teclado parece um pouco distante. A letra de Neil é inescrutável, ou melhor ainda, é matéria de hemisférios, de relacionamentos versus ciência, ou da metafísica versus a física.

"Time and Motion" é uma das grandes músicas de Test for Echo, cheia de integridade, mais "Double Agent" e King Crimson do que "1979" e Collective Soul ou Garbage. Não fica muito longe de Soundgarden, embora seja mais matemática, pelo menos para nós, nerds. É uma música que se originou alguns anos antes das sessões e foi rejeitada e retrabalhada. Nascida primeiro da letra, enfim emergiu como uma das favoritas de Geddy, mesmo que o som se aproxime mais de Victor. Os temas de abertura são retomados no final, mas o último verso traz Peart duplicando a batida, como em "Driven".

Como Neil contou a John Sakamoto: "Um amigo meu certa vez me escreveu uma carta dizendo que tinha se dado conta de que a

vida não é o quanto se consegue realizar num dia, mas o quanto se consegue colocar na bagagem. Achei isso muito bacana e usei ao longo da canção ‘Time and Motion’: ‘Like boxcars in a train/ Fill them up with precious cargo’ – ‘Como vagões de carga num trem/ Preencha com carga preciosa’”.

“Time and Motion” abriga o que talvez seja o solo mais descolado de Alex desde os vários solos bacanas de Grace Under Pressure. Carnal, cortante e barulhento como Alex deve ser, mas exatamente perfeito no curto espaço. Peter Collins entende que “Alex, para mim é Alex ‘Diamante Bruto’ Lifeson – você pode lapidar esse diamante bruto de

coisas fantásticas, que às vezes parece um pouco com minerar onde as pedras preciosas estão. Geddy também era ótimo fazendo essas coisas maravilhosas – só era preciso observar e lá estava Alex livre para tocar, e depois iríamos lapidar os diamantes brutos. Eu achava que era um processo bastante viável, e não senti qualquer resistência da parte dele. Mas Alex entrava e ouvia o que tínhamos compilado, e se não gostasse de alguma coisa, então teríamos outra opção. Mas ele precisava explodir e simplesmente ser o Big Al.

“Ged se envolvia, mas não me lembro de Neil se engajar com os solos de guitarra”, continua Collins. “Neil, Alex e eu nos envolvíamos com os compilados de vocais de Geddy, e não sei se com Rupert também era assim, mas eu fazia Geddy sair da sala quando compilava e ele vinha até nós e ouvia um pouco, e se não gostasse, voltávamos para o estúdio. Mas, sendo sincero, não me lembro de Neil estar lá para ouvir as partes de guitarra.

“Às vezes Alex tocava umas coisas bem abstratas, algumas davam certo, outras não. O fato de que ele é mentalmente livre para apenas deixar o fluxo de consciência agir na forma como toca guitarra é uma coisa linda – eu adorava. Tomava muito tempo nosso, mas valia a pena. Geddy podia ouvir coisas que eu não pensava que dariam certo de modo algum, mas na hora que eram reunidas, faziam todo o sentido. Ele tinha uma boa visão de como organizar aqueles diamantes brutos.”

Essa análise atual de Peter casa perfeitamente com o modo como Alex via a si mesmo em 1996. Falando da tendência de apenas tocar e ver o que funciona, ele diz: “Isso é uma coisa que reconheci em mim mesmo, mas os outros caras também viam em mim. Acho que sentem ser parte do meu trabalho quando estamos compondo, de ter consciência disso. É o que esperam de mim. Eu podia criar um riff ou algo espontâneo, e depois Ged levava o material para outro patamar. E essa é a razão pela qual o Rush funciona tão bem. Essas conexões hoje parecem muito mais fluidas e limpas do que eram no passado. A música às vezes tem a tendência de parecer um pouco massuda. Dessa vez há muito mais fluidez no material.”

“Durante a era Signals fiquei frustrado, mas foi culpa minha”, continua Lifeson, meio que resumindo a história de como encontrou seu lugar na época de Test for Echo. “Eu deveria ter me posicionado com relação ao que sentia. Para ser justo, estávamos experimentando coisas diferentes, experimentando mais com os teclados, que era algo relativamente novo. Essa tecnologia toda era nova e a aplicação dela também. Não queria manter a mente fechada para isso de forma alguma. Em retrospecto, Signals foi um

dos meus discos menos favoritos por muitas razões, e não só porque as guitarras pareceram fracas.

“O período de Power Windows e Hold Your Fire foi elaborado. Mudei o som da minha guitarra naquela época, buscando algo mais diluído, mais aguçado. Parte disso foi porque não conseguia me encaixar na mesma frequência dos teclados. Cometemos o erro de fazê-los antes das guitarras, só porque era mais conveniente. Estávamos gravando as faixas-base na Inglaterra, e fiquei muito tenso com esse material porque tive que pensar onde encaixar o instrumento. E achava que era uma das pessoas-chave ali. Estava acostumado a entrar no estúdio com 30% do material preparado e fazer tudo no dia, e isso era a parte divertida de gravar. Esse tipo de densidade na música não permitia mais essa abordagem, então precisei me preparar muito melhor.

“Nos últimos álbuns que fizemos, entrei no estúdio muito mais preparado. Tenho todas as minhas partes trabalhadas. Tenho um mapa muito claro do rumo das coisas e se elas vão dar certo. Podemos experimentar um pouco no dia, mas tenho uma visão muito mais clara do material. Agora eles sentem que as partes da guitarra já estão prontas. Isso porque saí do meu projeto solo com mais confiança e uma ideia melhor de como quero montar tudo antes de gravar para valer. Certamente é um grande sinal de aprovação de que as guitarras estão bem poderosas.”

Com “Totem” estamos de volta ao clima feliz, cantante mas de certa forma elétrico de “Driven”, “Half the World” e “The Color of Right”, só que há mais violões e mais uma evocação de um astral celta. Alex concordou, em entrevista à Canadian Musician: “Os refrões em ‘Totem’ são bem interessantes. Criei uma paisagem

sonora usando harmonias com um tipo de melodia celta sobre elas que é bem distante. Na canção, em termos de dinâmica, é uma alternância muito bonita. Ouvindo já pronta para lançar, tem o verso ‘anjos e demônios dentro da minha cabeça’, que é muito visual para mim – praticamente angelical. Dá para ver essa imagística rodopiando. Eu queria uma característica bem diferente no modo de encarar as guitarras dessa vez. Queria combinar instrumentos acústicos com o peso elétrico. Queria que o aspecto rítmico das guitarras se destacasse um pouco mais. Usei quase um toque de sabor para o disco inteiro. Acho que há cerca de três ou quatro canções em que usamos teclados, o resto são apenas guitarras.”

“Alex redescobriu o quão pesado um instrumento acústico pode ser”, acrescenta Lee. “Um instrumento acústico bem tocado pode ser bem pesado, não precisa ser sempre um sonzinho bonitinho. Alguns dos meus discos favoritos do The Who têm esses violões poderosos. Pete Townshend sempre foi o compositor de rock por excelência, o Paul Simon do rock. E estávamos em busca de um som mais seco, mais direto, uma espécie de retomada dos primeiros álbuns. As guitarras desempenharam seu papel muito bem. Jogamos fora os pads e usamos teclados como melodias contrapostas, e não apenas para preencher espaços. Há teclados em ‘Limbo’ e em ‘Test for Echo’, mas são muito sutis. Acho que em certo sentido eliminamos a questão das texturas porque descobrimos que estavam sugando o espaço da guitarra.”

Alex analisa: “Com Test for Echo, estávamos voltando ao power trio por excelência, com ainda menos teclados, mas também tentávamos criar arranjos interessantes para as músicas – e ‘Totem’ é um bom exemplo disso. Realmente se destacou como uma

canção muito bacana, bem ritmada. Grande parte do disco é bastante rápida, do tipo rítmico. E, sabe, quando concluímos, ficaram alguns buracos. Havia algumas áreas fracas... Em retrospecto, quando hoje penso nesse assunto, lembro que Peter tinha comentado algumas coisas, e ele estava certo."

"Sempre fui curioso sobre todas as religiões", contou Neil a John Sakamoto, "e a ideia de 'Totem' veio do livro de Freud, Totem e Tabu, que li no Chalet Studio enquanto trabalhávamos, o exemplar estava lá na biblioteca da sala de estar. Eu estava meio que redescobrindo Freud por causa de Jung e passando a entender as coisas profundas com as quais ele estava lidando em contraste com a psicologia pop de que nos alimentávamos quando éramos jovens. E achei Totem e Tabu um título lindo, porque é o que tememos e adoramos, o totem sendo o que adoramos e o tabu sendo o que tememos. Que metáfora linda e acolhedora."

"Houve um tempo em que a música 'Resist' se chamou 'Taboo', porque queríamos que houvesse duas músicas para combinar com o tema", continua Peart. "Com 'Totem' eu estava tentando abrigar todas as religiões, porque observando religiões diferentes e sistemas diferentes descobri que todos têm algo bom. Então pensei: por que não termos todos? O 'sorriso de Buda' é uma coisa boa, e eu gostaria de ter 12 apóstolos – é tudo ótimo. Era realmente uma brincadeira, com todas as coisas boas de religiões distintas. E os elementos dos anjos e demônios surgiram de um autor que certa vez traçou um ótimo paralelo entre o bom Pateta e o mau Pateta, como retratado nos desenhos animados da Disney. Havia um bom Pateta no ombro dizendo para ele fazer coisas boas, e um mau Pateta dizendo para fazer coisas ruins. No que diz

respeito a anjos e demônios, sem dúvida acho que nós todos temos."

"Dog Years" encontra a banda aumentando a temperatura, criando uma wall of sound mas mergulhada em melodia graças a uma atitude equilibrada de Geddy. De fato, através desse círculo único de escolhas de produção e arranjo que foram feitas, o Rush cria mais uma vez espaço para si que ninguém mais poderia – ou iria – ousar comprimir. Todos os tons são suaves, ainda assim tecnicamente ouvimos um power trio tocando com energia. É intrigante.

Quanto à letra, Neil não se desculpa por seu poema mais ridicularizado, muito além de saborear a doçura do orvalho ou beber o leite do paraíso ao lado de "Tai Shan". Verdade seja dita, há bastante diversão aqui, mas pontuada por observações entremeadas com trocadilhos ruins. E se não conseguir entender, procure ter um pouco de senso de humor.

Como Neil disse a Jill Robinson, pensando em seu husky de sete anos de idade, Nick: "Tento entrelaçar isso em várias camadas, então certamente o ouvinte é bem-vindo a tomar essa letra como uma bobagem qualquer. Isso está ali. Mesmo a história de como compus a música é divertida, porque foi quando nos reunimos pela primeira vez, nós três, depois de um longo período afastados. Estávamos fazendo essa pequena comemoração na primeira noite, e no dia seguinte eu estava com um pouco de ressaca e meio lento, e pensei: 'Credo, não vou conseguir fazer muita coisa hoje, mas sou um profissional, melhor tentar'. Então me sentei com a cabeça meio zonza e comecei a escrever algumas frases – afinal de contas, estava lá para isso.

“‘Dog Years’ é o que saiu desse tipo de estado mental e nasceu de observações colhidas ao longo dos anos também, de eu olhar para o meu cachorro e pensar: ‘O que está passando no cérebro dele?’. E pensava: ‘Só um zzz em baixa frequência, estática’, ‘Comida’, ‘Caminhadas’, os elementos básicos. Quando olho para o meu cachorro, é como vejo as ondas cerebrais dele se movimentando. Outros elementos que estão lá são comportamento canino, e tive essa conversa com outros tutores de cães também: ‘O que você acha que seu cão realmente está pensando?’, e falo: ‘Não acho que ele esteja pensando em muita coisa.”

Ao responder a John Sakamoto sobre o verso “We get it backwards/ And our seven years go by like one” – “Andamos para trás/ E nossos sete anos passam como um”, Peart explica: “Isso veio de uma colunista do The New York Times. Ela estava tecendo comentários sobre várias coisas e disse estar cansada de viver em anos de cachorro, quando sete anos pareciam passar como um. Achei uma bela imagem.”

Neil acrescenta que, refletindo sobre a letra pela primeira vez na confusão da ressaca, “eu não tinha certeza ao final se era boba ou inteligente, mas gostei e definitivamente me fez sorrir, então passei para os outros caras, que tiveram a mesma reação. Foi só um exemplo de não estar no estado mental certo para o trabalho criativo, mas me forçar a passar pelos movimentos necessários de qualquer forma e algo diferente saiu disso.”

“O aspecto humorístico foi ótimo”, ri Peter. “Aquela sobre o cachorro, ‘Dog Years’. Sabe, em geral o humor é reservado para as faixas instrumentais e os textos do encarte, mas havia algumas músicas bem- -humoradas de verdade.”

Há todos os tipos de piadinhas nessa aí, incluindo uma série de clichês, vários trocadilhos e um rápido tributo a Signals, com o verso “Uma cheirada no hidrante”. A melhor, contudo, é a referência “In the dog days, people look to Sirius” – “Nos dias de cão, as pessoas ficam Sirius”.

“Virtuality” não tem o respeito que merece porque Neil estava compondo uma canção sobre a internet quando ela mal estava começando. Típico do Rush, sempre os primeiros a aderirem à modernidade. Às vezes eles vencem com essa fórmula (Signals), mas às vezes acabam sendo criticados por isso (Hold Your Fire). Um tanto admirável, Neil escreveu naquela época uma letra que hoje não pode ser considerada datada, apesar dos vários campos minados em que poderia ter pisado. Não há tons de fax, nenhuma menção ao AOL ou ao MySpace, apenas uma mensagem ponderada que parece ainda mais verdadeira hoje em dia. Ele até mesmo incluiu uma referência do roqueiro punk inglês Elton Motello, cujo single “Jet Boy, Jet Girl” foi uma sensação em Toronto em 1979, porque o álbum Victim of Time teve uma larga distribuição como lançamento da Attic Records.

Quando Jill Robinson perguntou se Neil passava muito tempo surfando na internet (fico surpreso que essa linguagem era usada em 1996), ele disse: “Não, ironicamente, ou talvez não ironicamente, tendo

captado a mensagem da própria canção. Mas com certeza me interesso por qualquer coisa nova que surja e passei um tempo me conectando e explorando para ver o que era possível fazer. Não pude resistir a dar uma cutucada divertida em suas pretensões.”

A música alerta as pessoas para não substituírem a realidade por essa tecnologia da moda.

“Era ali onde residia minha bronca”, continua Peart, “porque acho que vai ser o melhor videogame do mundo quando coisas assim se tornarem disponíveis. Quando penso sobre viajar a lugares e penso como traduzir Palermo, Sicília, ou Abidjan, Costa do Marfim, para a realidade virtual, a primeira coisa que precisariam extrair seriam os aromas, o lixo, tirar o fedor de tudo, tornar tudo disneyficado. Isso pode criar o videogame definitivo, mas não chega nem perto das minhas experiências nesses lugares. Nenhuma realidade virtual pode levar você ao topo do Kilimanjaro ou à Praça da Paz Celestial, ou ao coração do Saara. Nenhum desses locais é acessível de qualquer outra forma a não ser que se sofra por eles.

“Na minha visão, fingir que há um caminho fácil para algo que aproxima as pessoas desses lugares não pode ser mais que um livro ou um filme ou um documentário de televisão, a não ser que seja realidade aumentada, é claro. Talvez se possa acrescentar aromas e sons, e talvez se possa acrescentar a sensação do vento, e assim por diante. Isso seria ótimo, não tenho problema com isso, adoro essas coisas. Seria uma grande experiência sensorial. Minha única questão surge quando as pessoas tendem a fingir que isso é tão bom quanto a realidade, e nada é tão bom assim.

“Vejo o maravilhamento sem problema algum”, explica Neil. “Entendo por que tudo isso é mesmo bacana e muito divertido. Apenas essa diferenciação entre realidade e realidade virtual, como eu disse antes, não tem como ser igualmente boa. E às vezes não tem como ser tão ruim. Já tive algumas experiências bem

desagradáveis em partes do mundo que poderiam ter sido um pouco disneyficadas para o meu

agrado, mas o fato é que as coisas são como elas são. Essa é parte da experiência: parte do sofrimento de se chegar a esses locais e que precisa ser encarado.

“Mencionei Palermo, Sicília, porque foi um lugar que visitei recentemente. As pessoas eram ótimas, o lugar em si tinha lá seu charme. Quando eu estava voltando para a cidade depois de passear pela Sicília durante o dia, fiquei pensando: ‘Uau, esse lugar é sujo, fedorento, mas adorei!’. O lugar me conquistou apesar das falhas, e esse pode ser um caso em que a realidade é repleta de si mesma, onde todos os lados obscuros estão muito presentes, para serem encarados ou apenas como parte do pacote. Todos esses lados de Palermo, por exemplo, só tornaram o local mais charmoso para mim. Era apenas o jeito que era.”

Refletindo sobre o verso “Eu posso sentir o perfume dela, saborear seus lábios, sentir a voltagem da ponta dos dedos”, Neil diz: “Esse é o trecho perfeito para analisar, porque aponta o tanto de ironia que eu estava tentando passar. O que acontece num relacionamento por e-mail ou alguma coisa imaginária, é claro, é um apelo para se tornar vivo. A imaginação é algo maravilhoso, mas é também um pouco perigosa porque é um convite a ilusões. Amo a imagem que abre o verso, ver o rosto de uma mulher através de uma janela na chuva, que é bem romântica. Já tive essa experiência, de ver uma mulher passando por mim dirigindo um carro, ou se estou dirigindo e vejo uma mulher pela janela, é uma coisa linda. A mesma experiência acontece se estou andando de bicicleta pela estrada e um carro passa por mim. Às vezes sinto o

perfume de uma mulher. A imaginação, contudo, tem um pouco de informação de sentidos, mas o resto, se quiser acrescentar mais ao tema, é apenas imaginação. Tudo o que estou observando é: aqui está uma imagem romântica imaginária, então não vamos fingir que é real. Não tem como sentir a voltagem do toque dela, mas é possível imaginar. Isso é tudo o que estou tentando dizer."

Na outra ponta, "Resist" é uma balada rara, exuberante para os padrões do Rush, a banda sem medir esforços para evitar qualquer

estereótipo. Em vez disso, a música se encontra no mesmo espírito passional de "The Pass" ou "Bravado", talvez melhor porque não tenta ser uma canção de rock. Neil afirmou, em entrevista a John Sakamoto: "Tomei uma citação de Oscar Wilde ('Posso aprender a resistir a tudo menos à tentação') e acrescentei o que posso aprender a resistir. Em outras palavras, o exercício da vontade é uma arma contra a futilidade ou o desamparo. Talvez eu não possa resistir à tentação, mas posso aprender a conviver com o que não conheço, e achei que essa era uma distinção importante."

Alex ficou muito contente com essa música, dizendo que é uma de suas favoritas do Rush. No começo, ele toca um dulcimer. Na turnê Vapor Trails, Geddy e Alex surpreenderam todo mundo ao decidir tocar a música só com violão depois do solo de Neil, uma apresentação que se tornou popular entre os fãs – na verdade, é uma canção linda do Rush, com uma estrutura bastante inovadora para a banda.

Em seguida temos uma faixa quase instrumental chamada "Limbo", ou Rush "Limbo", com o perdão do trocadilho. Os efeitos de som no início vêm de "Monster Mash", assim como o verso

entranhado “Whatever happened to my Transylvania twist?” – “O que aconteceu com o meu twist da Transilvânia?”. A canção foi uma montagem de partes soltas que os três tinham perdidas por aí e realmente não vai a lugar algum. Com certeza não se trata de uma sequência de “Where’s My Thing?” e “Leave That Thing Alone” – é casual e esfarrapada demais.

Test for Echo fecha com “Carve Away the Stone”, outro construto difícil, mas vagamente espiritual, melódica mas também séria e pesada. Certa lentidão é mantida por meio de características irregulares que lembram uma jam, sem falar da substituição feita por Neil de caixa para tons, as muitas alternâncias de batida e o pendor espirituoso por viradas de compasso. Alex também surge gloriosamente barulhento, transformando a canção em algum tipo de incursão psicodélica. A qualidade exaustiva da faixa musical faz sentido, dado que Neil está em essência fazendo uma releitura da história de Sísifo, que rola uma pedra até o

topo da montanha, embora com uma reviravolta – a música encoraja o engajamento para aliviar os fardos, dizendo para o personagem mítico “chip away the stone”, ou “lasca a pedra”. Esse tema de fazer a própria sorte por meio da preparação é um tipo de reprise de uma das maiores lições de Roll the Bones.

Assim que Test for Echo foi para a fita, todos os 50 minutos, era hora de mixar. “Não tenho certeza se fechei com Andy Wallace nesse ponto da mixagem”, diz Peter. “Mas isso era realmente importante para mim, dar um passo adiante com esse som orgânico enérgico. Andy Wallace era providencial na minha cabeça para chegar a esse ponto. E para pensar nos arranjos, tentar mantê-los como... Não vou dizer o mais simples possível, porque isso vai

contra todo o credo deles, mas queria trazer mais violões acústicos. E então procuraria oportunidades nos arranjos para fazer isso.”

“Com o Rush, dentro do que fazem, o objetivo sempre foi deixar o mais pesado possível”, acrescenta Collins, o que de certa forma não parece muito crível – não sei como acrescentar violão os ajudaria a chegar lá e nem tenho certeza, francamente, de que Andy Wallace tenha feito qualquer coisa para que o som do disco ficasse mais pesado. Duas coisas estavam acontecendo: (1) os caras da banda estavam cheios de ouvir essas músicas. Como Alex declarou, tinham convivido com elas por seis ou sete meses e queriam uma audição objetiva; e (2) a preocupação era, como foi dito para Wallace, que o álbum não tivesse uma sonoridade com muitas camadas e, portanto, densa. Embora Test for Echo pareça tão denso quanto qualquer outro álbum do Rush, a última vez que ouvimos a banda apresentar um som realmente elétrico e distinto, que lembra um power trio, foi em partes de Moving Pictures, todo o Lado A exceto “Tom Sawyer”.

Alex lembra que a mixagem aconteceu em abril de 1996. “Acho que foi a primeira vez que Ged não sentiu que precisava ficar na sala de controle o tempo todo, e não ficou. Acho que isso foi bom para ele. Acho que o deixou bastante leve. Sempre foi difícil para Ged estar no

estúdio porque ele é muito intenso quanto à mixagem e para onde o trabalho está sendo conduzido, então nesse disco ele enfim relaxou. E acho que está muito mais tranquilo.”

É difícil encontrar muita coisa boa ou ruim a dizer sobre a mixagem de Test for Echo. Seria possível afirmar que é luminoso e animado, até mesmo elétrico e sibilante, mas há alguma coisa que

cada um dos músicos escolheu tocar em algum ponto determinado que garante que o disco não obtenha peso, apesar do que foi ou não foi feito nessa etapa. Há melodia pop, sem dúvida, mas também há todas essas seções de versos que mal produzem uma batida, ou têm uma batida esparsa... Oras, até mesmo há batidas meio indecisas, coisas diferentes que são experimentadas ao longo das músicas. Às vezes é quase como se fossem demos que mal tinham começado a ter decisões tomadas sobre elas. Há também várias paradas e recomeços e alternâncias de humor, o que contribui para esse clima de indecisão. A modulação pode parecer o resultado da busca por alguma coisa. E então, como microcosmo, de volta à mixagem, ainda assim parece evasivo.

Dito isso, há algumas lindas passagens, algumas passagens pesadas e alguns ótimos sons, principalmente os violões e os pratos de Neil. E é preciso elogiar a banda por fazer um disco bem diferente de Counterparts, ou até mesmo de qualquer disco antes ou depois desse. E, como sempre acontece com o Rush, a história de por que ser diferente é longa e complicada.

“Ainda havia muita coisa acontecendo com a banda em termos criativos e de expressão nas canções que estávamos escrevendo”, resume Neil. “Gosto das letras. Já disse antes que para mim o primeiro álbum do Rush foi mesmo Moving Pictures. Comecei a gostar das letras provavelmente naquela época. E depois, a partir de Test for Echo, há uma maturidade maior e muito mais controle das técnicas e da arte de reunir as palavras de modos interessantes, assim como jeitos eficazes de não ficar martelando na cabeça das pessoas, mas da mesma maneira garantir que o martelo estivesse ali. Isso também é positivo.”

“Acho que parte disso teve a ver com ser produtivo”, responde Geddy, ao responder por que sentiu a necessidade de retornar depois do tempo afastado para se dedicar à família. “Foi difícil para Alex voltar, porque ele teve muito controle fazendo Victor, então Test for Echo foi um disco complicado. Foi um disco complicado para compor, um álbum meio sem foco. E isso talvez tenha se refletido na diversidade de onde nossas cabeças estavam na época. Não quero dizer que não estivéssemos nos esforçando, mas foi o mais próximo que chegamos de não fazer muito esforço. Houve alguns ótimos momentos, e houve partes de instrumentação bastante inspiradoras nesse álbum, mas de certa forma não ficou satisfatório na totalidade. Não é um dos meus períodos favoritos, criativamente falando, para o Rush.

“Houve um pouco de resquício daquele cansaço generalizado. É provável que precisássemos de mais um ano antes de voltar. Quero dizer, Test for Echo foi um tipo de projeto aventureiro, e a ideia geral dele era muito estimulante, mas nunca consegui ter o sentimento de que realmente acertamos nesse disco. É um daqueles projetos que ficam ótimos no papel, mas já há muito tempo não ouço esse álbum. É uma coisa pessoal. Meus sentimentos sobre o disco são meus, sabe? Acho que é decente, mas não creio que seja um dos nossos melhores trabalhos. E o motivo disso, não sei. Talvez eu estivesse muito envolvido com trocas de fraldas.”

“Mas gostamos do disco quando terminamos”, continua Ged. “Ficamos contentes com ele na época, e a turnê foi divertida, então não havia qualquer crise grave na banda. Quando se olha para trás e se conversa sobre a progressão de Alex como guitarrista e as coisas que o forçamos a mudar, faz sentido passar pela criação do

álbum solo dele e ter a experiência de controle absoluto. Fez muito sentido para ele fazer aquele disco. Depois foi como uma bolha que estourou, e Alex ficou bem feliz. Na gravação de Test for Echo, ele estava num bom estado de espírito, e naquela turnê ele também estava num bom estado de espírito.

"Counterparts foi um disco muito gratificante de se fazer no final, em termos do que fizemos com nosso som. Test for Echo seguiu, creio eu, um pouco daquele status quo. Não parece que quebramos quaisquer grandes barreiras com esse disco. Não acho que levamos o Rush para cima, subimos um degrau significativo. Mas, ao mesmo tempo, as coisas em termos pessoais estavam bem. Eu tinha uma bebezinha em casa, estava muito feliz, havíamos nos mudado havia pouco tempo para uma casa nova. Alex estava se sentindo mais confiante enquanto músico – esteve trabalhando com muitos outros artistas. Neil estava vivendo um bom momento também."

"Você termina um disco e passa para o álbum seguinte", reflete Peter Collins, que nunca mais produziu outro álbum do Rush. "E você mantém contato, aquele telefonema ocasional, um e-mail de vez em quando. Assim, depois da masterização, voltei para casa e eles seguiram fazendo as coisas deles. Realmente não senti outra coisa que não fosse uma atmosfera muito positiva quando terminamos o disco, e todo mundo parecia muito feliz. Fui para Londres fazer alguns projetos, e foi isso."

A turnê Test for Echo levou a banda a ficar de outubro de 1996 até o final do ano cobrindo um território amplo da América do Norte, com as festas de fim de ano em Ontário e Quebec (em 18 de dezembro, tocaram num clube com patrocínio da cerveja Molson em

Toronto como parte da promoção de encontro às cegas da empresa). Em maio de 1997, houve uma etapa semelhante, de novo por todas as regiões dos Estados Unidos, chegando até o centro do Canadá para fechar a turnê no final de junho e começo de julho. As datas de Test for Echo foram anunciadas como “Uma Noite com Rush”, o que significava que não havia banda de abertura: o Rush tocava de duas horas e meia até três horas sobre-humanas todas as noites, viajando de jatinho privado pela primeira vez na história, um privilégio merecido dado o esforço noturno.

“Foi a primeira vez que fizemos a turnê desse jeito”, diz Geddy, “quando não houve banda de abertura e tocávamos dois sets. Podíamos realmente nos dar ao luxo e tentar inventar alguma coisa dramática ou um começo mais elaborado para o segundo set. Usamos ‘Test for Echo’

para abrir o segundo set, acredito. Um exemplo de produção grandiosa para essa turnê foi o vídeo que fizemos para a canção. Nós nos divertimos usando um tipo de multimídia, explorando o conceito da música num combo sofisticado de vídeo e som. Foi uma boa turnê. Nós nos divertimos muito, o clima era bem melhor do que nas turnês anteriores. Realmente tenho boas lembranças daquela turnê.

“Fazer shows mais compridos foi bom, e tocamos muito bem. Foi a melhor decisão que já tomamos. Sabe, temos muitos álbuns, é muita música. Sempre fico muito frustrado. Colocamos o nosso corpo e a nossa vida nessa tortura e fazemos todas essas viagens. É o yin e yang da turnê, subir no palco, tocar um pouco e tudo está terminado. Parece uma ilusão. Não parece que vai receber o dinheiro pelo que vale. ‘Uma Noite com Rush’ é receber pelo

dinheiro investido, e o público recebe pelo que pagou. Você pode tocar muito mais material e entrar no ritmo para valer.

“Principalmente com dois sets. Ambos às vezes trazem sensações diferentes. Com um intervalo de 20 minutos no meio, se tiver uma primeira metade difícil, há esse intervalo de 20 minutos para se recompor, pode voltar lá e ter um ótimo segundo set. De certa forma são como dois shows diferentes, e realmente adoro isso. É como uma turnê estendida para nós porque entramos no palco mais cedo, então há muito menos tempo perdido nos bastidores e muito menos desgaste por causa disso, bem menos tédio. É difícil para Neil, por todo o empenho com que ele trabalha, é mais duro para minha voz, mas no final vale a pena.”

“Nossos fãs adoram porque podemos retomar os álbuns do passado”, continua Ged falando dos benefícios. “Podemos resgatar essas preciosidades do passado e mudar os arranjos de algumas canções, realmente ir além. Essa foi a primeira vez que pudemos tocar um monte de músicas e apresentar ‘2112’. Isso nos ajudou a fazer as pazes com quem éramos e quem somos, e acho que de uma forma bem positiva e equilibrada. É bom para os fãs, é bom para nós. Adoramos tocar. E é bom entrar mais cedo, é um fator de motivação para mim.”

“Nosso empresário não gostou muito”, ri Ged falando de Ray Danniels, que, se pensar bem, sofre da maldição do papel de “policial ruim” com a banda se estiver fazendo o trabalho dele direito. “Ele pode dizer para você que gostou da ideia. Assim como minha mãe, não se lembra das coisas. Não, nenhum empresário gosta disso porque, se há uma banda de abertura que pode vender alguns ingressos a mais, sabe, é como um seguro de que vai ter

lotação máxima. Mas acho que o convencemos de que poderíamos ficar muito mais contentes e ele poderia conseguir mais datas de nós. E no final, isso é melhor para Ray, então ele meio que aceitou a ideia. E é verdade – é mesmo melhor para nós, nos deixa mais felizes.

“Mas Neil sempre teve dificuldades em pegar a estrada, e naquela turnê não foi diferente. Ele mal podia esperar que terminasse. Mas não influenciava no modo como tocava noite após noite. Neil certamente ficou feliz ao voltar para casa no final da turnê. Mas lembro que foi muito positiva – tocamos bem, nosso som era bom, com mais foco na banda e repassando todo nosso repertório.”

Peart tinha encontrado o próprio método inovador de tornar a estrada algo espetacular, tendo havia pouco tempo se tornado um motociclista aficionado por longas distâncias. “Quando chegou a hora da turnê, o motor foi ligado”, explica Neil. “Como eu poderia combinar esse tipo de excursão aventureira com os shows? Pensei: ‘Ok, se eu tivesse um ônibus com um trailer e um amigo comigo para cuidar das motos e da navegação, e planejar os dias de folga... Meu amigo Brutus se juntou a mim na turnê Test for Echo, e percorremos 64 mil quilômetros só nos Estados Unidos, rodando todos os dias; 750 quilômetros num dia de folga, 500 quilômetros num dia de show, quase morrendo porque dormíamos pouco.

“Eu já estava pensando em me deslocar de moto. Mas a logística de se fazer isso... No passado, nós três sempre viajávamos juntos no ônibus, e naquele momento os outros dois queriam pegar um avião. Não gosto mesmo de voar, então foi um acordo fácil. ‘Ok, agora vocês vão de jatinho, e eu viajo de moto.”

“Mas como fazer isso? Como eu disse, peguei um ônibus com um trailer de modo que depois do show pudesse dormir nele em alguma parada de caminhoneiros ou algo assim, e depois desembarcava a moto de manhã e dizia ao motorista: ‘Ok, quero pegar essa estradinha aqui’. É claro, ninguém quer viajar só nas interestaduais e nas rodovias. Gosto das estradas secundárias, das cidadezinhas, das estradinhas, dos destinos mais remotos, de tudo isso.

“Então, no final das contas, envolvia a logística de tornar isso possível e dormir o suficiente no meio, acordar cedo e rodar o dia todo e tocar no show. E quando seu dia termina às 23h, não se dorme logo em seguida. Raramente consigo dormir antes das 2h da manhã, mas gosto de me levantar às 8h e passar o dia viajando de moto, então o sono tem que ser recuperado em algum momento. Algumas turnês atrás não tínhamos tantos dias de folga como temos agora, então eu ficava no camarim antes da apresentação, e se tivesse 20 minutos livres ajustava o despertador para tocar após esse intervalo e dormia durante aqueles 20 minutos, acordava, fazia o aquecimento e ia para o palco. Meu motorista podia dormir a qualquer hora. Ele simplesmente se jogava no beliche e dormia oito horas. No meio do dia, no meio da noite, não importava, porque era o que ele tinha que fazer.”

“Mas é uma imensa fonte de aventura para mim”, continua Peart. “Todo dia é uma aventura. Eu só tenho essa fome de ver como a estrada do mapa é na vida real. Nas últimas quatro turnês, já passei de 100 mil quilômetros rodados, tenho ido de um local de show para o outro, aqui e na Europa, de motocicleta. Preenche meu dia de um jeito saudável. Há uma plenitude de estímulos e

informações o dia todo, estou ali fora lidando com o mundo real. Minha vida está em jogo, e é o mais existencial que pode ser sobre uma motocicleta. Se estiver chovendo, ou se estiver frio, ou com bastante vento, sou o primeiro a saber disso.

“Há também o aroma das flores, e nos últimos dias cruzando Saskatchewan e Alberta, o aroma do esterco, o aroma do feno recém-cortado e dos cavalos nos campos... Já estamos na metade de maio,

então é final de primavera e começo do verão, e as cores vibrantes do verão canadense dessa época particular do ano... As lilases estão florescendo um pouco mais ao sul, em Dakota do Norte e Minnesota, e um dos meus perfumes favoritos do mundo todo é dessas flores.

“É um modo tão pleno de passar o tempo e tão livre – saio do show no ônibus e estou sozinho. Tenho meu motorista e meu companheiro de estrada, e vamos até alguma parada de caminhoneiros, e depois fico numa cidadezinha e durmo num hotel de beira de estrada barato. Desde que eu apareça no trabalho no dia seguinte, ninguém se importa e ninguém sabe onde estou naquela noite. Essa é uma das melhores sensações. No começo da turnê R30 – e escrevi sobre isso em Roadshow: Paisagens e Bateria –, no primeiro dia de folga estávamos no Tennessee e rodamos o dia inteiro, e naquela noite fiquei num hotel Best Western em Sweetwater. E meu pensamento foi que ninguém sequer sabia onde eu estava.

“É libertador, principalmente quando há esse tipo de insularidade esmagadora com relação a turnês. Você está viajando por aí com um grupo de 50 pessoas que ficam juntas o tempo todo,

todos os dias. E as picuinhas e a inevitável política de escritório são, é claro, uma parte desse estilo vida como qualquer outro. É uma empresa itinerante, sempre em movimento. Eles costumavam chamar de empresa itinerante no sentido teatral, e é pura verdade. E as expectativas das pessoas que gostariam de invadir minha vida, sabe, de se tornar meu novo melhor amigo e essas coisas, fico livre de tudo isso.

“Por outro lado, não preciso me isolar. Não tem que ser como Roger Waters escreveu a respeito em The Wall, aquele senso de alienação. Estou ali fora convivendo com pessoas todos os dias, mas sou uma delas, nada de ‘Ei, você é aquele cara famoso?’. Estou em postos de gasolina, hotéis de beira de estrada e restaurantes. Converso com pessoas todos os dias, de indivíduo para indivíduo, e isso é maravilhoso. Por mais que seja tímido e reservado, isso não se aplica a estranhos. Fico totalmente feliz de parar para conversar com alguém num posto de gasolina.”

“Ser anônimo é ótimo, ainda mais se você se considera um escritor”, explica Neil. “Gosto de observar, gosto de ouvir as conversas dos outros sem que me notem ou fazer parte de conversas casuais. Escrever minhas crônicas para o site. Como quando estávamos em Illinois no verão passado, em algum posto de gasolina no interior, uma cidade numa encruzilhada. Lá havia uma senhora idosa enchendo o tanque do Buick dela, e ali estavam dois caras meio desajeitados indo abastecer as motos, com macacões de couro, o mais intimidadores que poderiam ser. E a senhorinha, de cabelos brancos, olhou para nós e disse: ‘Eu pago a gasolina de vocês se pagarem a minha’. E isso foi simplesmente o comentário

mais encantador. Eu me apego a coletâneas de coisas assim, quase diárias, quando me deparo com uma pessoa comum, e adoro isso.

“Parecem artificiais para mim esses encontros em que alguém me reconhece. Robert Redford descreveu isso certa vez: ‘Eles ficam apenas bobos, sabe?’. E depois fico envergonhado. Quem precisa se sentir assim? Ninguém. Os outros caras obviamente se sentem confortáveis com isso e participam de meet-and-greets todas as noites. Ficam bem mais confortáveis do que eu, e tudo bem, sabe, eles conseguem fazer isso, e eu posso me esconder atrás da bateria ou dentro do meu capacete e ficar longe de situações embaraçosas.”

A motivação principal para as viagens de moto de Neil, em vez de usar a bicicleta, foi a possibilidade de preencher esses dias cansativos das turnês com experiências, e talvez alguns deles pudessem ser extraordinários.

“Lembro uma vez”, conta Neil como exemplo, “que tivemos um intervalo na turnê e estávamos em Durango, Colorado, precisávamos ir até Cincinnati para o show seguinte. Ficamos lá com nossas esposas por alguns dias e tínhamos três dias para fazer o percurso de moto. Estávamos olhando para o mapa, e fiquei encarando o Monte Rushmore e pensando: ‘Brutus, você acha que podemos sair de Durango, ir até o Monte Rushmore e depois para Cincinnati?’. ‘Sim, acho que podemos fazer isso.’ Precisávamos dar um jeito porque queríamos ir

até lá. Quando tenho um dia de folga, quero que seja a coisa mais maravilhosa possível. Eu costumava dormir 20 minutos entre a passagem de som e o jantar, e depois 20 minutos entre o jantar e o aquecimento antes do show – o máximo de sono que pudesse

conseguir. Porque acordávamos cedo todos os dias e percorríamos vastas distâncias, mas víamos tantos lugares.

“E isso é outra coisa que eu disse sobre os shows: não se sabe se vai ser a única vez que vai fazer isso, então você não quer perder nada. Quer visitar todos os estados, ver todas as atrações, do Grand Canyon ao Monte Rushmore e a represa Hoover. Pela primeira vez, nada estava fora do meu alcance.

“Aprendi como fazer isso da melhor forma, é claro, e desde então sempre viajo desse jeito a cada turnê. Sempre tenho um companheiro de estrada com outra moto. Então nada jamais aconteceu, mas se acontecer, ainda posso pegar a moto do meu parceiro e conseguir chegar a tempo. Essa é a única grande responsabilidade. Há muitas pessoas esperando que eu apareça para trabalhar. Não dá para ficar de brincadeira. Tenho que ficar de olho nas distâncias no dia do show e me certificar de que é possível percorrer o trajeto, esse tipo de coisa. Mas a liberdade de alimentar minha curiosidade, e o mundo natural da América do Norte e da Europa enquanto estamos em turnê, é simplesmente fenomenal poder fazer isso.”

E como todo mundo fala, Neil sempre teve verdadeira aversão pela estrada. “Sim, bem, não consigo imaginar sair em turnê sem estar com a minha motocicleta, sendo sincero. Test for Echo foi em 1996, e o número de turnês que fizemos desde então, e o número de viagens independentes que fiz de moto desde esse período... Devo admitir que, quando recebo o itinerário, já olho os dias de folga. O dia de folga no meio de dois shows é ótimo, posso andar de moto. Porque de novo, não sou muito fã de turnês. Adoro me preparar para uma, adoro ensaiar e entrar nesse estado de me

apresentar ao vivo. E quando começamos a nos reunir no ensaio, é mágico. Eu não faria de outra forma, adoro tudo isso.”

“Mas, para mim, ter feito um bom show parece ‘Ok, feito’”, ri Neil. “É a repetição que me incomoda. E, é claro, já viajamos pelos Estados Unidos muitas vezes, e nas minhas viagens de bicicleta ao longo de 20, 25 anos atrás, e depois andar de moto nos últimos 12 ou 13 anos, já vi muitas dessas estradas. Geralmente é uma estrada desconhecida que se torna mais atraente. Assim, quando estamos na costa leste, por exemplo, se há um dia de folga entre Pittsburgh e Boston, pode ser desafiador encontrar caminhos diferentes. E fico pensando na rota que pegaria. Atravessaria o parque Appalachia, ao noroeste de Massachusetts. É assim que penso no itinerário. Eu olho o mapa. Certa vez descrevi a estrada como um livro dos sonhos. E é verdade para mim, fico pensando: ‘Onde posso conseguir chegar hoje?’”

De volta ao escritório, além de preencher o espaço deixado pela banda de abertura, o Rush também usou um conjunto cada vez mais sofisticado de filmagens ao vivo, vídeos complexos, lasers e luzes estroboscópicas. Os shows abriram mais uma vez com a música de introdução “Assim Falou Zarathustra”, seguida de “Dreamline”. As faixas do novo álbum que compuseram o primeiro dos dois sets da banda foram “Driven”, “Half the World”, “Limbo” e “Virtuality”. Seguiu-se o intervalo, apresentando trailers de filmes B e o clássico onipresente dos cinemas drive-in: “Let’s All Go to the Lobby and Have Ourselves a Snack” – “Vamos Todos Para o Lobby e Pegar Um Lanche”. As canções de Test for Echo para o segundo set foram a faixa- -título, “Time and Motion” e “Resist”, embora as duas últimas apenas numa ocasião. “The Big Money” seria

substituída por “Limelight” para a segunda metade da turnê, e a impromptu “Wipeout!” foi trocada por “Stick It Out”. “Subdivisions” seria deixada de lado na segunda etapa, com “Red Sector A” passando do primeiro para o segundo set.

“Test for Echo foi uma turnê dura, mas gratificante”, lembra Neil. “Achei que tocamos muito bem e lembro que documentei essa turnê em diários: planejava escrever um livro sobre ela, então tenho muitas anotações. Lembro que fiz anotações no meu diário sobre ouvir os shows

e o quanto Geddy estava cantando bem, como nós todos estávamos tocando bem. Foi bastante gratificante nesse sentido, mas ao mesmo tempo foi fisicamente extenuante. Foram muitas apresentações, e tive um problema no cotovelo perto do final, então estava sentindo dores. Mas tocamos mesmo muito bem.”

Neil explica melhor sua lesão: “Durante toda a última etapa da turnê Test for Echo, usei uma cotoveleira porque eu estava desenvolvendo uma tendinite. Mas estava muito feliz porque conseguia tocar bem. Sabe, doía, mas seria muito pior se eu não pudesse tocar direito – teria sido um terror. E, ainda bem, nunca enfrentei nada que fosse fisicamente debilitante, ou senti que não pudesse fazer meu trabalho. Isso teria sido algo horrível para se encarar, muito pior do que uma limitação de equipamento ou lesão. Essa lesão doía muito, mas eu ainda conseguia tocar, certo? Era isso que importava. Fiz uma anotação no diário na época sobre isso.”

Felizmente, o cotovelo se curou, para alegria de Peart. “Ah, sim! Precisei mesmo abusar do cotovelo por meses, noite após noite. Quantas vezes ao longo de um show eu bato em alguma

coisa com o máximo de força que posso com a mão direita? Sabe, milhares, dez milhares de vezes. Então sim, havia uma dor residual e a recuperação e tudo mais. Mas fiquei contente de poder fazer meu trabalho, ao menos para minha alegria, não importasse o quanto eu parecesse idiota com aquele enorme suporte de cotovelo e o quanto aquilo doía. Não era o mais importante, eu não estava lá para me sentir bem. Não estava lá para me divertir, sabe?"

Naquele ponto, sobre a evolução de seu já famoso solo de bateria, Neil explicou que "ele é reestruturado a cada turnê e largamente recomposto, pelo menos como uma estrutura. Lembro que, no começo de Vapor Trails, voltei e ouvi o solo que eu estava fazendo em Test for Echo. E pensei, bem, ainda não terminei aquela estrutura. Pelo que sei, tudo bem, posso seguir com isso e ainda representar um veículo de expressão e exploração para mim. Depois pensei: 'Não, não, não posso fazer isso'. Então desmontei tudo, e as partes que mantive, reconfigurei e orquestrei ou sei lá o que mais.

"Para mim, é uma peça de apresentação que em cada turnê tem uma estrutura diferente, mas sempre com uma estrutura que se possa construir sobre ela. E sinto que é desenvolvida à medida que evoluo certas ideias e experimento outras, no curso da criação. Porque, diferente de uma canção, o solo tem uma estrutura fixa de pontos de virada e transições e movimentos, mas o conteúdo não é estruturado. Não é lembrado na totalidade. Sei quando tenho que mudar – ok, essa parte de caixa e bumbo, ok, entra nisso. Mas seja lá o que sair, há um meio de ser estruturado e flexível ao mesmo tempo.

“Tenho feito isso no estúdio nos últimos discos. Por exemplo, em ‘Resist’, de Test for Echo, trabalhei e ensaiei, depois ensaiei de novo essa canção, testei todo tipo de virada possível que pudesse funcionar. Mas não me permiti orquestrar, de modo que, quando toquei no estúdio, eu não sabia. Sabia que daria certo, mas não sabia o que iria sair. Isso é um exemplo de como é o solo de bateria. Trabalhei numa estrutura, nos arranjos e nas transições – isso continua constante –, mas o conteúdo dos movimentos é essencialmente o que sair de mim naquela noite.”

Um ponto alto da carreira para a banda aconteceria em 26 de fevereiro de 1997, quando Alex, Geddy e Neil receberam a maior honraria do país, a Ordem do Canadá, por arrecadar (discretamente) mais de um milhão de dólares para instituições de caridade ao longo dos anos e (em alto e bom som) ser o Rush. Os rapazes, havia muito tempo, eram ídolos do rock que promoviam suas raízes, mas naquele momento estavam sendo reconhecidos como canadenses estabelecidos e exemplares num reino muito mais amplo, fora do simples entretenimento, parte do tecido nacional do país que se tornou mais do que um lugar de trabalho para os pais imigrantes de Geddy e Alex.

Um marco patriótico semelhante aconteceria em maio de 2012, quando a banda foi conduzida ao Rideau Hall para receber o prêmio Governor General’s Performing Arts Award for Lifetime Artistic Achievement. Essa premiação foi seguida pela criação, no ano seguinte, de seu próprio selo do serviço postal canadense com o Starman de 2112.

“Não creio que depois de Test for Echo a intenção fosse fazer um intervalo muito longo”, diz Alex, sem conseguir evitar aludir às

tragédias que aconteceriam com Neil e, necessariamente, com a banda. “Gostamos de fazer Test for Echo, foi um disco bem divertido de construir, havia um clima bom no estúdio. A turnê foi ótima, fazer ‘Uma Noite Com Rush’ foi bem legal para nós. Deu uma chance de tocarmos coisas como ‘2112’ na íntegra [‘Natural Science’ também teve seu retorno]. A turnê foi muito, muito boa. Estávamos sadios durante todo o tempo e chegamos bem ao final da turnê. Acho que planejávamos tirar um curto período de folga, depois voltar para o estúdio e gravar o álbum seguinte. Ninguém poderia imaginar que iria acontecer o que aconteceu.”

O que aconteceu foi que, em 10 de agosto de 1997, a única filha de Neil na época, Selena Taylor, morreu num acidente de carro. Depois, algo inimaginável: a esposa inconsolável de Neil, Jackie, sucumbiu para um câncer menos de um ano depois. Subsequentemente, Neil expressou que o sentimento de tristeza impensável de fato fez com que Jackie tenha morrido por causa do coração partido.

“Aquela turnê foi agradável, foi muito boa”, reflete Geddy. “Por isso que tudo aquilo veio do nada... Fomos acertados por um raio. Destruiu tudo. Quero dizer, não existe hora boa para algo assim acontecer, mas estávamos num momento tão bom... Talvez isso tenha ajudado, de certa forma, porque não havia amargura, não havia animosidade, não havia qualquer intriga entre nós. Então, quando aquele momento terrível aconteceu, só conseguimos pensar nele e estar lá por ele como nosso amigo. Sabe, não havia uma frustração do tipo ‘Ei, o que podemos fazer? O que podemos fazer por ele? Podemos aliviar a dor de alguma forma?’”

Alex concorda: “Estávamos saindo de uma turnê muito positiva, de um disco que nos trouxe uma sensação boa. Estávamos todos com boa saúde e num bom estado de espírito. Acho que saímos com um pouco de energia reserva. Estávamos realmente nos sentindo positivos sobre qualquer coisa que iríamos fazer em seguida. Então isso fez a coisa toda que se seguiu parecer muito mais devastadora.”

Alex se lembra de receber uma mensagem para ligar com urgência para o escritório. “Acho que Geddy estava fora, no chalé dele, então estava fora de alcance. Eu liguei para um amigo muito próximo que tinha passado pela mesma coisa anos antes e pedi conselhos. E ele foi importantíssimo para me ajudar a lidar com isso e encontrar as coisas certas para dizer e as coisas certas para fazer. Porque é algo terrível, simplesmente terrível para se viver. Então fui visitá-los naquela noite. Não entrei. Enfiei um bilhetinho debaixo da porta, só para saberem que eu estava ali e estava ali por eles, e entraram em contato comigo na manhã seguinte. E daquele ponto em diante, passei lá todos os dias durante duas semanas. E nós todos assumimos nossas responsabilidades dentro daquela casa de dor. Foi horrível, foi muito, muito difícil.

“O mais curioso é que a banda parecia nem existir mais naquele momento. A coisa toda se resumia a estar lá e fortalecer Neil e Jackie, torná-los capazes de sobreviver. Realmente teve a ver com sobrevivência. E, naquele ponto, eles não conseguiam fazer nada, como se pode imaginar. Então formamos um grupo de pessoas que ia até lá e montamos um quartel-general e lidamos com tudo, fizemos nosso melhor para tornar a vida deles o mais tranquila possível.”

Geddy soube da notícia por Ray: “Eu estava no meu chalé. Lembro que minha esposa tinha ido ao mercado. Recebi a ligação, e quando contam uma notícia dessas não tem como processar até que se converse sobre o assunto, até que se fale em voz alta. Então minha esposa chegou, e contei para ela o que tinha acontecido, e nós dois estávamos compartilhando isso, ficamos lívidos. Sentimos a perda, não sabíamos o que fazer. Acho que é uma experiência comum quando há uma perda repentina. Você não sabe o que fazer consigo mesmo. Há uma coisa atávica com relação a isso. Quando se perde um filho, ou se perde alguém da família ou do clã, procura-se algo para fazer, procura-se a reação certa para encontrar a pessoa perdida.

“Então liguei para Alex e perguntei: ‘O que está acontecendo? Estou aqui no chalé, onde você está?’. ‘Estou na cidade, mas vou até lá. Eles

estão voltando para cá.’ Estavam em Quebec, mas retornando para Toronto. E Alex disse: ‘Bem, não sei se vão querer receber visitas, mas vou até lá’. E eu disse: ‘Ok, me mande notícias’, e acho que primeiro ele só deixou um bilhete na porta: ‘Estou por perto, vocês podem me ligar’.

“Aquelas primeiras semanas foram de partir o coração. Chocantes. Não conseguimos ficar lá no chalé. Estávamos sentidos e não sabíamos se seria melhor estar lá com ele. No final, só olhei para Nancy e disse que precisava estar com Neil. Não havia resposta certa num momento como aquele. Então é claro que simplesmente fomos até lá, e os meses seguintes foram muito dolorosos. Foi difícil. Era difícil saber o que fazer por ele, como estar lá por ele e Jackie, e como confortá-los.

“Nas semanas seguintes havia gente na casa deles todos os dias, e foi muito triste, uma coisa chocante. E então eles enfim se cansaram. Acho que as pessoas estando lá os deixavam ainda mais deprimidos de certa forma. A dor era tão evidente. Quero dizer, era difícil demais para eles. Poderíamos distraí-los e tentar fazê-los contar histórias sobre Selena, mas no final, decidiram ir embora. Foi o plano deles – era doloroso demais olhar para todas as coisas que ela tocava, e todas as coisas que eram parte dela, então foram para a Inglaterra e moraram lá por alguns meses para tentar superar o trauma. Levou muito tempo. E tudo só começou a piorar cada vez mais. Ficava melhor e pior ao mesmo tempo.”

Howard Ungerleider, basicamente contratado pela banda na mesma época que Neil, crucial para as turnês desde o começo, lembra o dia que ouviu a notícia. “Eu estava na minha casa em Toronto na época e foi um choque. Aquilo me fez chorar quando fiquei sabendo. Nós todos conhecíamos Neil e a família dele muito bem, e fomos direto para a casa deles e passávamos um tempo lá por uns dias, levávamos comida, fazíamos o que era necessário. Você se sente impotente. Não há nada que se possa fazer. Bem lá no fundo sentimos... Sentimos sua dor, e não dá nem para descrever o que ele devia estar sentindo. Sei que o que estávamos sentindo era horrível, sabe, simplesmente vê-los sofrer daquele jeito.

“Lembro que fui até a casa de Neil, e eles estavam com as famílias French e Mahaffy lá [ambos tiveram as filhas estupradas e assassinadas por Paul Bernardo], ajudando-os como podiam. Porque tinham passado por aquela tragédia absurda, e só de estar cercado por tudo isso, como um amparo para Neil, era tudo que

podia ser feito. Mas foi horrível. É o tipo de coisa que faz você refletir muito sobre a vida, pensar sobre ela. Lembro que Neil naquela época disse: 'Eu achei que a vida era ótima e as pessoas não prestavam, por um longo período, mas agora percebo que são as pessoas que são ótimas e a vida é que não presta', o que me tocou fundo, sabe? Ainda fico triste só de falar nisso.

"Não posso falar por Geddy e Alex, mas sei como aquilo afetou a mim e a minha esposa. E os afetou ainda mais. Foi horrível. Ninguém deveria passar por isso em sua vida, mas infelizmente acontece, e quando acontece você é forçado a lidar com a situação. Traz à tona várias dores psicológicas e conjura todos os demônios enquanto se processam os pensamentos – você começa a traçar paralelos com sua própria vida, a se ver como uma cara muito sortudo porque isso não aconteceu com você. Acaba pensando que é sortudo sim, não tem como. Mas não queria que ninguém passasse por algo assim, muito menos alguém com quem trabalha há anos. Só fico muito feliz em ver que, embora tudo isso tenha acontecido, Neil tenha chegado a um outro momento da vida dele, e que tenha sobrevivido. Mas a que custo?"

"Sei como ele era próximo da filha, então todos ficaram devastados", lembra Ray. "Foi devastador ver como Neil estava sofrendo, e particularmente como a esposa dele estava sofrendo, e ele tentava dar suporte a ambos durante a perda. E, é claro, o luto é aumentado quando é um filho único. Ela era tudo. Fosse lá o que ele quisesse que eu fizesse... No final, quando as coisas se acalmaram, a casa foi vendida, assumi essa responsabilidade. Mais que tudo Neil precisava de espaço, precisava estar longe. Fui visitá-lo em Los Angeles algumas vezes. Acho que, na verdade, uma das

primeiras coisas que fiz quando o vi foi levá-lo para um jogo do L.A. Kings e tentei garantir que ninguém o importunasse ou o reconhecesse. Saímos e conversamos, e ele veio a Toronto e nós dois nos reunimos. Porque é claro que os pais dele estavam ali, e havia responsabilidades, e foi duro. Ainda posso sentir até hoje. Foi muito, muito duro."

"Parece que seu espírito... que alguma coisa vai embora", diz Alex. "E você se sente tão sufocado pela profundidade do luto e da dor que vê, particularmente com seus amigos, a dor que sente, e isso muda você, te transforma para sempre. Passa a ver as coisas de um jeito diferente. Eu me importo com as coisas de muitas outras formas hoje do que me importava na época. Sempre fui uma pessoa amorosa, e por natureza gosto de ajudar os outros e deixá-los felizes, mas isso levou tudo a um outro patamar. Trouxe um senso de propósito para mim. Tive muitos amigos que ficaram doentes nos últimos tempos e lido com isso de uma forma muito melhor. Amadurecer faz parte do processo, com certeza, mas é baseado nas experiências que se teve... Cara, uma coisa como aquela traz muitos aprendizados.

"Acho que o escritório fez algum tipo de nota para a imprensa, mas não nos envolvemos com qualquer site ou conversamos com qualquer pessoa diretamente", explica Alex, ao responder se na época aquilo talvez tivesse sido o fim da linha para o Rush. "O que aconteceu, aconteceu, e foi uma coisa pessoal. Amamos o apoio dos nossos fãs, e foi lindo ver a reação deles ao que aconteceu, o apoio que nos deram. Mas, se nunca mais houvesse músicas novas, se tivesse sido o final de tudo, então que fosse, é a vida. Não se pode fazer nada com relação a isso. Fazemos isso por nós

mesmos. Não fazemos por nossos fãs, per se, não fazemos pelo dinheiro. Acima de tudo, fazemos por nós mesmos. Acho que é uma coisa excelente sobre nosso relacionamento com os fãs, eles esperam isso da gente."

"Quando Neil e Jackie moraram na Inglaterra, eu costumava ir até lá de vez em quando", continua Geddy. "Sabe, as pessoas apareciam para visitá-los, pegavam um avião, e mantínhamos contato uns com os outros. 'Quem vai esta semana?' 'Eles estão bem?'. Nós nos certificávamos de que ele estivesse bem. Só queríamos sempre garantir que houvesse al

guém com eles. Tinham bons amigos; Liam [Birt], nosso diretor de turnê e um de nossos amigos mais próximos, ficou bastante ao lado de Neil. Foi surreal. De qualquer maneira, nem sei como descrever tudo isso. Foi terrivelmente sombrio. Levou a gente para um lugar muito tenebroso."

E depois Jackie foi diagnosticada com câncer, sucumbindo à doença dez meses após a morte de Selena. "E tudo ficou ainda mais surreal", continua Geddy, "era parte da mesma coisa, do mesmo continuum. Eles voltaram e nós os visitávamos, e ela estava surpreendentemente tranquila quanto a estar doente, porque ficou tão afetada pelo luto com a morte da filha, e acho que estava rezando por isso. Coitado dele... Depois que Jackie morreu, Neil ficou perdido, e sabe, ele descreve tudo isso no livro."

E então começou a odisseia de Neil com a motocicleta, narrada no lendário livro Ghost Rider – A Estrada da Cura. Geddy recebia cartões-postais, com o amigo usando um de seus muitos apelidos: "E tentávamos manter o contato, mandávamos uma carta para esperar por ele em algum lugar. Neil passou pelas coisas que

tinha que passar", afirma Geddy, indicando que o jogo seguiria as regras do amigo, a certa distância, mas que manteriam as linhas de comunicação abertas caso ele quisesse conversar um pouco mais.

"Quero dizer, ele escreveu um excelente livro sobre isso", concorda Ray. "Foi doloroso. É doloroso ter alguém de quem você é próximo há anos passando por tudo isso. Ainda é doloroso para mim saber que Neil teve que passar por aquilo. Nunca mais será a mesma pessoa. Como poderia ser? A gente conversava. E gosto de dizer, se tivesse um motivo para ir a Los Angeles de vez em quando, eu ia visitá-lo. E sempre que ele vinha a Toronto, eu ia visitá-lo. Almoçávamos juntos, jantávamos, assistíamos a um jogo de hóquei, qualquer coisa, havia esse diálogo. E, é claro, estava em contato com ele porque era eu, naquele momento, quem tentava vender a casa dele e dava conta de quaisquer outras responsabilidades que surgissem. A única coisa que não fazíamos era bater na porta dele para falar de oportunidades de negócios.

Capítulo 4. Different stages

“Basicamente estamos falando sobre uma jornada que se estendeu por 88 mil quilômetros”, começa Neil, falando de seu processo de luto numa viagem de motocicleta após a morte da filha e da esposa, “começando em Quebec, depois subindo em direção ao Ártico, até Inuvik, e cruzando o meio do Alasca, depois contornando o Alasca, descendo até o México, cruzando todo o território mexicano, desde a parte alta até Belize, e em geral parando à noite em hotéis de beira de estrada. Foi naquela época que aprendi que era possível viajar sem muito planejamento. Eu tinha o meu equipamento de camping comigo, uma coisa que aprendi com quem faz trilhas, porque assim não é necessário se preocupar com acomodações. Se o hotel onde eu quisesse me hospedar estivesse lotado, podia acampar ali perto. Nunca precisei fazer isso, incrivelmente pude encontrar onde me hospedar em todos os lugares que visitei. Acampei algumas vezes por vontade própria, no deserto do Arizona, onde é mais agradável para se fazer isso.

“Mas na maior parte, na América do Norte, com certeza é possível simplesmente perambular sem rumo: ‘Ah, ok, estou ficando cansado, gostaria de tomar alguma coisa, acho que vou parar, a cidade mais próxima fica a 40 quilômetros, vou tentar lá’. É o mesmo que faço agora em turnê com a banda. É um modo de estar ali fora no mundo, interagindo

com ele. Em toda aquela jornada de *Ghost Rider*, viajei por estradas secundárias, até hoje passo por cidades pequenas

rodando pelas estradas vicinais, busco me hospedar em hotéis independentes, restaurantes independentes, aqueles restaurantes e pousadas administrados pelo vovô e pela vovó, para manter toda a tradição – a tradição do viajante – viva. Aprender o quanto se pode improvisar também é um modo de viajar.

"São lições formadoras de caráter", continua Neil. "É interessante observar nesse mesmo processo como também passei a abordar meu modo de tocar bateria. Adotei mais improviso e perdi o medo de deixar o itinerário de lado. Quando começamos a sair em turnê, planejávamos até nossos dias de folga, onde passaríamos a noite, e fazíamos as reservas, achávamos que precisava ser assim. É o tipo de viagem que eu tinha aprendido. E depois vi que não é necessário fazer isso. É possível improvisar. Se fica com vontade de seguir por aquele caminho ou parar um pouco mais cedo ou um pouco mais tarde, você pode. Então eu tinha esse tipo de liberdade. Peguei meu equipamento de camping se precisasse ou quisesse acampar, e um galão extra de gasolina preso à moto, só aprendendo a arte de viajar pelo caminho. E os pequenos interlúdios com outras pessoas à beira da estrada eram muito reconfortantes e sem dúvida traziam leveza aos meus dias.

"A coisa sobre solitude em excesso é que não se ri muito sozinho. Então é ótimo quando alguém como o sr. Correio Aéreo lhe garante algumas gargalhadas. E às vezes, quando estou viajando, seres humanos reais me fazem rir mais do que qualquer outra coisa, é como um pequeno presente. Como no posto de gasolina no Oregon: a cidade se chamava Irrigon, Oregon, porque era irrigada, então Irrigon, Oregon – era engraçado. Parei no posto de gasolina, e tinha uma daquelas placas que geralmente diz: 'Mecânico em

serviço, autorizado'. Bem, a placa desse cara dizia: 'Maníaco em serviço, autorizado'. Achei aquilo hilário. 'Quantas pessoas reparam nisso?', 'Não muitas. Só pendurei a placa ali para dar risada'. Sim, obrigado! Obrigado pela risada inesperada. Esses são os momentos que se somam a outras coisas, principalmente quando se está tentando voltar à vida, gostar de seres humanos, em oposição ao ressentimento pela mera existência deles.

"Foi uma viagem longa e desesperada, mas as lições foram aprendidas como sempre, além das experiências inesquecíveis coletadas ao longo do caminho e de tantos limites superados. E quando eu disse que minha estrada eram paisagens e rodovias, cruzar aquelas paisagens e observar a vida selvagem em torno delas, esse tem sido o caminho desde então. Mais e mais natureza. Todas as crônicas que escrevo e mesmo todos os livros são sobre a natureza. Até falo das minhas viagens, e pareço falar de motociclismo e exploração, mas é o mundo natural que me empenho para descrever. Pensando em como colocar isso em palavras, em como posso descrever para alguém que não está ali.

"Isso se tornou minha motivação na escrita. Não quis mais escrever ficção. Não quis mais inventar histórias. Quis capturar o que eu via nas minhas viagens e o que sentia, e, se eu pudesse, como as outras pessoas descreveriam aquilo, e qualquer diálogo que eu quisesse manter. Lembre-se daquele momento, lembre-se de como essa conversa ocorreu e como passá-la para o leitor. Então os instintos que estavam latentes, destilados até que só restassem esses três elementos, isso se tornou o caminho pelos 14 anos seguintes. Toda a minha escrita – e até mesmo meu pensamento

criativo – cresceu a partir das paisagens, das rodovias e da vida selvagem.”

O anonimato foi importante para Peart, como sempre, mas ainda mais desta vez. “Sem dúvida, mas de capacete você é anônimo de qualquer maneira. E naqueles 88 mil quilômetros, não sei se fui reconhecido uma única vez que fosse, numa cidadezinha, num posto de gasolina, num hotel ou lanchonete. Porque eu só era um cara qualquer sentado de boné lendo um livro. Se você não deseja ser conspícuo, na maioria das vezes não será. Se eu não estiver numa cidade onde a banda fará um show, onde as pessoas não esperam que eu esteja, muitas vezes passo despercebido e sou só um cara qualquer. E é tudo o que desejo quando estou viajando – só quero ser um cara qualquer. Amo sua cidadezinha, amo sua pequena lanchonete, amo ficar nesse hotel de beira de estrada,

amo a estrada onde estamos hoje, e isso é vida suficiente para mim. Não preciso que alguém de repente fique superanimado ao me ver.”

Ver a vida em ação, todas as formas de vida, tornou-se parte do processo de cura de Peart: “Quando estava no norte do Canadá viajando de moto, de repente, ‘Olha, tem um urso nadando no rio ali; olha, tem um rebanho de alces logo acima no acostamento’, e isso restaurou meu espírito. Foram essas coisas que me trouxeram plenitude, a paisagem em torno de mim, à medida que eu seguia para o oeste e o norte, no norte do Canadá, Yukon e Alasca, e depois para o sul, cruzando o oeste canadense e o oeste dos Estados Unidos, todas aquelas paisagens majestosas. Eu não me sentia atraído por esse tipo de metáfora profunda antes, mas é algo

que é preciso fazer. Sua minúscula existência dentro de um contexto diferente.

"E como eu disse, um mapa para mim é como o livro dos sonhos. Desde que eu era garotinho e andava de bicicleta: 'O que será que tem lá em cima daquela colina? E depois daquela trilha no meio da floresta?'. Nada era mais atraente do que um caminho que adentrava as matas. E isso permaneceu comigo até hoje, mesmo durante o inverno: andar com minhas botas de neve, praticar esqui cross-country – o mesmo fascínio. Olho para o mapa e penso: 'Ei, o que será que tem ali?'. Ou quando estou fazendo caminhadas com minhas botas de neve ou desço por uma trilha esquiando. Tenho minhas conhecidas e antigas preferências, mas não há nada mais estimulante ou emocionante do que um lugar novo onde você nunca esteve. As estradas são assim, as paisagens são assim, e quando se combinam com a magia da vida – a Santíssima Trindade –, eu sabia que era importante. Mas agora, quando penso na ressonância do que isso significa, o mundo permanente, o movimento por meio dele e a magia das águias, do alce e do urso-negro, todas essas coisas ao redor são um lembrete de que a vida continua, de um modo muito evocativo e primordial. Veja bem, para um garoto amante da natureza – portanto talvez seja um pouco idiossincrático. É o tipo de pessoa que sou, essas coisas me estimulam."

Mas sempre houve, apesar dos recessos lá atrás, Geddy, Alex e o Rush. A comunicação era mínima e, quando gerada, acontecia via pombo-correio ou sinal de fumaça.

"Bem, tudo isso aconteceu num período em meados dos anos 1990, quando os meios de comunicação portáteis eram raros", explica Neil. "Acho que eu tinha um celular do tamanho de um tijolo

para o caso de uma emergência, mas era do tipo que não funcionava em metade dos lugares que visitei, principalmente no norte e no oeste. Então peguei o hábito – do meu avô, que morreu com 93 anos de idade, na virada de 1999 para 2000, e ele era bem recluso no final da vida – de onde quer que eu fosse, nas minhas viagens de bicicleta pela África ou Europa, mandar um cartão-postal. Com piadinhas. Lembro que na viagem de *Ghost Rider* eu estava numa cidadezinha linda chamada Loreto, em Baja, Califórnia, e fiquei lá por uns dias. Era tão agradável, com um hotel de 50 dólares a diária e uma rede na sacadinha, o mar de Cortez à minha frente, e eu ficava lá lendo na rede. Então escrevi para o meu avô e disse: 'Venha até aqui, é bem barato, pode se deitar numa rede e ler o dia inteiro'.

"Então comecei a mandar cartões-postais também para Geddy e Alex durante minhas viagens. Na verdade, o título *Ghost Rider* veio de um desses postais. Alex e eu temos uma linguagem escrita especial chamada "burrês", e começou certo ano com nossa lista de compras quando estávamos todos juntos e trabalhando. Ele anotava nossa lista de compras do jeito fonético, sabe, e tentávamos superar um ao outro. Pensávamos em qual era o jeito mais óbvio que determinada palavra poderia ser escrita. Pão ficava "pâum", morangos, hummm, então a gente dava asas à imaginação.

"Mandei um cartão-postal para Alex da cidade onde ele nasceu, Fernie, na Colúmbia Britânica. Escolhi um postal e olhei bem para a foto, tinha uma montanha fenomenal, com as nuvens agrupadas no topo e se desprendendo do cume, e os moradores locais a chamavam de "*ghost rider*", o viajante fantasma. E tive um estalo, sou eu – estou

viajando com todos esses fantasmas e me sinto como um, estou alheio a todo o resto do mundo: Sou o viajante fantasma. Então escrevi em burrês para Alex: '*Eyeemthugostrydur*' – 'I am the ghost rider' ('Eu sou o viajante fantasma'). Bingo! Sim, eu sou. Era o exemplo perfeito.

"E lembro que estava fazendo trilha no Parque Nacional Glacier em Montana, e acho que todo mundo que mora lá sabe, há muitos ursos-pardos naquela região, e não se deve fazer trilha sozinho. Mas eu estava sozinho, e a única coisa que me disseram foi: 'Faça sons humanos'. Então eu caminhava pela trilha cantando todas as canções clássicas que eu conhecia, todas do Sinatra, todas do Tony Bennett, essas coisas. Quando parei para comer, ficava batendo o pé para assustar os ursos. E consegui ver a trilha deles, dava para sentir o cheiro no ar, era um dia meio nebuloso, de céu fechado, com chuva. E eu carregava uma pedra grande comigo. Sempre digo que, mesmo se houver uma onça-parda por perto, nunca vou me entregar sem lutar. Então eu sempre tinha uma pedra pontiaguda nas mãos. Escrevi um cartão-postal para Geddy e contei: 'Fui fazer trilha com uma pedra grande em mãos, se um urso-pardo me atacar, posso revidar'. Sim, claro. Então esses são dois exemplos. Estes foram meus dois meios de comunicação com as pessoas enquanto eu viajava: cartões-postais e telefonemas, mas mesmo naquela época havia poucos telefones públicos. Recentemente, precisei encontrar um, e é estranho como em uma década as coisas tenham mudado tanto."

Neil estava ciente de que sua rede de amigos andava preocupada com ele. "Sem dúvida. *Eu* estava preocupado comigo.

Por que não estaria? No estado em que me encontrava, é claro que estavam preocupados comigo.”

De volta ao escritório em College Street – não uma área particularmente legal de Toronto, mas quem gosta de se mudar? –, os funcionários passavam o dia olhando uns para os outros e depois procuravam alguma coisa para fazer. Sempre houve essas fases. O Rush é um negócio, e um negócio precisa de um produto. E o escritório não lida com a morte muito bem, nas palavras imortais de Pegi Cecconi. De fato, Ray,

no desagradável papel do pai que tem a chave do cofre, do administrador, de quem dá o choque de realidade, “daquele advogado que é uma pessoa horrível, mas fico feliz que esteja do meu lado e não da outra parte”, de todos esses papéis – começou a se preocupar que Neil gastaria todo o dinheiro dele e acabaria decretando a falência. Peart sempre teve gostos caros, e naquela época só gastava, sem ganhar. Pareceu uma boa hora para fazer outro álbum ao vivo, um momento óbvio, um momento de desespero, a única opção na verdade, nem precisavam pensar muito. Sendo realista, o Rush tinha se separado. Ninguém falava nisso formalmente ou articulava até que ponto era um fato dado como certo, mas não importava qual era a realidade, isso não significava que a marca não continuaria, e um bom empresário protege, guarda e tenta elevar a marca quando possível. E se fosse mesmo o fim do Rush, ninguém lá fora precisava saber disso. Um disco ao vivo poderia significar – se todos estivessem dispostos a isso – que o Rush estava vivo.

Em 10 de novembro de 1998, apesar do autoexílio de Neil e das declarações de que a banda não poderia ser pressionada a

produzir, o baile continuou com *Different Stages*, um box com três CDs de versões ao vivo das músicas do trio. Além de ser uma coletânea convencional, o álbum incluía ainda um CD com a íntegra de um show gravado no Hammersmith Odeon para uma transmissão de rádio (depois abortada), no final da turnê *A Farewell to Kings*. Os outros dois CDs incluíam três faixas da turnê *Counterparts*, um punhado de outros incidentes isolados e afortunados, mas basicamente seleções do show de 23 de junho de 1997 em Chicago para a turnê *Test for Echo*. Geddy na época achou isso bastante divertido, dado que mais de uma centena de apresentações foram gravadas para uma audição criteriosa. O álbum *Test for Echo* está representado por apenas três faixas, com o disco parecendo uma compilação de hits, com aclamados sucessos dos álbuns dos anos 1990 além de *Presto*, de 1989.

"Tínhamos material de duas turnês gravado", explicou Geddy ao autor em 1998. "Estávamos reunindo uma biblioteca bem impressio

nante, na verdade, e junto com a descoberta das fitas de 1978, ficou óbvio que precisávamos organizar um box. E na minha concepção, ao ver que isso estava vindo à tona no aniversário de 25 anos da banda, achei que era um momento oportuno para organizar uma retrospectiva, em essência, de músicas ao vivo. E como grande parte da responsabilidade por esse projeto acabou vindo para o meu lado, simplesmente decidi o conceito que seguiríamos."

Geddy fala um pouco mais da fita com o show gravado em 1978, no Reino Unido: "A qualidade que encontramos nessa apresentação em particular é incrível para uma gravação em fita analógica com 20 anos de existência. Foi um esforço para entrar no

reino do ideal. Gravamos tantos shows que pude escolher apresentações que ficaram tão boas ou melhores que as versões de estúdio, ou quando havia um nível de emoção ao vivo, ou quando havia algo realmente novo sendo trazido para a versão do palco, em vez de selecionar apenas a melhor disponível. 'Animate', por exemplo, evoluiu para algo diferente ao vivo. Então havia uma missão ou um objetivo mais ambicioso. Alcançamos um resultado muito gratificante. Em termos de intervenções, não há nenhuma nesse álbum. O propósito era registrar o máximo possível de shows para que não tivéssemos que fazer um."

Mais precisamente, ouvir "2112" na íntegra é um dos pontos altos de *Different Stages*. "Mudamos um pouco a ênfase e mudamos um pouquinho a afinação da canção para dar mais peso", observa Geddy sobre o clássico conceitual de 1976. "Mas, fora isso, é uma reinterpretação bem precisa da música, 22 anos depois. Fiquei muito satisfeito com o resultado. Foi bem mais divertido tocar ao vivo do que eu jamais pensava que seria."

A banda toma como ponto de honra reproduzir as canções bastante próximas de como as conhecemos e as adoramos. "Para a maioria das nossas músicas, na verdade, sempre tentamos manter os arranjos", confirma Neil. "Os arranjos são tão cuidadosamente elaborados que ficamos bem felizes em tentar acertar no show, sabe? E outros são um

pouco mais flexíveis desde a concepção da música. Há também uma consistência na apresentação ao vivo que é importante mesmo para nós. Sempre me lembro de um show do Grateful Dead no começo dos anos 1990. Eu tinha adorado o livro de Mickey Hart, *Drumming at the Edge of Magic*, e havia escrito uma

carta para demonstrar meu apreço pela obra, trocamos correspondências por um tempo. Certa noite estávamos em Atlanta durante uma folga, então fui ver o Grateful Dead. E Mickey me disse de cara: 'Bem, não vai ser um show muito bom esta noite, porque fizemos uma boa apresentação noite passada, e em geral é um bom show a cada quatro'. E esse era o tipo de inconsistência que a apresentação deles exigia e o público deles perdoava. Então, ok, nós realmente gostamos de mais consistência, portanto toda noite vai ser boa. E se acontecer de ir mais além, sempre há espaço para isso. Percebemos uma diferença e nosso público percebe a diferença quando é uma noite especial."

Num nível mais pontual, Peart mantém as estruturas originais de estúdio para a maioria das viradas de bateria. "Faço isso, com prazer. Repito, me esforcei muito em todas aquelas canções, é um reflexo meu e da minha personalidade, é como gosto de ver as coisas construídas e como gosto de tocar, então por que faria diferente? Parece um tanto óbvio. Há sempre pequenos detalhes que escuto na versão final e penso: 'Gostaria de ter sabido antes que esse acento ou esse vocal alongado estariam ali. Tudo é construído e desenvolvido no caminho. Há pequenas coisas assim que acrescentei depois e que gostaria de ter feito no álbum. Mas são detalhes." E no final, há as expectativas de todos aqueles *air drummers*... "Bem, eles podem fazer o que quiserem. Não, não, tem a ver estritamente comigo. As partes de bateria são feitas para me agradar, e como consequência, são tocadas para minha satisfação."

Mesmo assim, em última análise, com certeza há uma insatisfação filosófica, ou deficiência, com o conceito de ir lá fora e

tocar ao vivo versus a permanência de um disco que se pode ter em mãos – um se dissipa pelo ar, o outro se torna história.

“Bem, essa é a diferença”, confirma Neil, “entre o temporário e o permanente. De alguma forma, sair em turnê é uma parte evolutiva importante do nosso progresso. Sem dúvida eu sentia no final que estava tocando melhor e a banda estava tocando melhor do que no início. E à medida que se está aprendendo, evoluindo e refinando a técnica e todos esses aspectos diferentes de ser um músico, não há teste ou modo de comprovação melhor do que se apresentar ao vivo, quando é posto à prova todas as noites.

“Tocar as mesmas músicas tentando corrigir falhas, ou aperfeiçoar trechos delas, pegar as inflexões, acompanhar o que os outros caras estão tocando e incorporar isso, ouvir a gravação depois do show, ouvir onde se poderia ter reduzido o andamento um pouco, ou quando estava tocando alguma coisa que podia despertar alguma reação. Então muitas coisas como essas acontecem no decorrer de uma turnê, principalmente nos primeiros anos, quando tudo é acelerado e há muito a aprender, então você aprende mais rápido.

“Descobri que a partir de certo ponto há apenas recreação”, continua Peart. “Adoro ensaiar para a turnê, toda a preparação, ver que a banda vai ficando bem-ajustada musicalmente, trabalhando e tudo mais através dos ensaios. Então, quando se faz um show muito bom mesmo, ele estabelece um padrão que se torna bem difícil de se equiparar noite após noite. E é claro, se você fizer um show realmente ótimo, há a experiência de sair do palco em júbilo para depois sentir essa nuvem de desapontamento pairando no ar ao pensar: ‘Se foi, acabou’. Então se torna cada vez menos gratificante.

“Penso em criar uma obra nos detalhes, seja na escrita, na música ou na bateria, particularmente, está pronta e está lá e você pode apreciá-la mais tarde. Há um sentimento não apenas de esforço, mas de realização, como se tivesse feito algo concreto. Um show não parece algo concreto. Essa é a diferença. Ao apresentar alguma coisa, ela pode ser gratificante ou não, depende do quão bom foi seu desempenho. Mas, em essência, ei, você não produziu nada concreto de verdade.”

E quanto a Neil sair para assistir a um show, ele diz: “Eu diria que para mim é mais uma experiência teatral, na verdade. Não acho que as apresentações ao vivo tenham transformado minha experiência com a música. Tudo que obtenho dela, posso obter de um álbum. Adoro sair e assistir a uma banda se apresentar, é claro, mas essa é a essência; é apresentação, é teatro, do mesmo modo como gosto de uma boa peça ou de uma ópera. É esse tipo de experiência, acredito, mais do que a experiência íntima com a música que pode ter com as caixas de som ou os fones de ouvido ou dentro do carro.”

De volta aos palcos do Rush, Geddy se refere ao tópico de sua postura sutil, alguns definem como mansa, nos palcos. “Não costumo falar muito no palco. Ao longo dos anos, fui me soltando um pouco mais, me sinto mais confortável. Quando eu era jovem, ficava muito nervoso. Mas à medida que fui amadurecendo, isso se tornou algo bem menos importante para mim. Quando falo, me sinto totalmente à vontade. Mas não me lembro, a menos que alguém tenha atirado um sapato ou outra coisa na minha direção, de ter ficado puto e xingado o público. Há uma ou outra vez, quando se tem uma situação de plateia sem lugares demarcados, em que as

pessoas ficam num empurra-empurra e então você tem que conversar e tentar acalmar os ânimos.”

“Geddy foi quem sempre falou com o público, e ele fala muito pouco”, observa Alex, que ao longo dos anos assumiu a função de soltar uma série de piadinhas espontâneas, fazendo imitações e comentários sarcásticos em determinadas noites. “Sabe, nada além de apresentar as canções. Ele nunca foi o tipo de anfitrião como alguns são. Tudo se resumia a ir direto ao ponto, tocar. E acho que sempre fomos desse jeito. Nunca trabalhamos nossa movimentação no palco. Apenas reagimos à música do jeito que sempre fizemos, todo mundo era muito independente.”

O resplandecente encarte triplo de *Different Stages* contém uma bela colagem de *memorabilia* do Rush. “Na verdade, são coisas de todos nós”, conta Geddy, “e acho que de alguns fãs. Nosso fotógrafo, Andrew Mac

Naughtan, foi quem a organizou. Guardo coisas; não que eu demonstre muito, mas sim, sou um pouco acumulador. Quando vejo algo que acho bacana, jogo dentro de uma caixa e guardo em algum lugar do porão.”

Finalmente, *Different Stages* tem outro bônus: um programa de computador, explica Geddy, que permite ao fã criar uma escultura musical. “Alguém na Atlantic me ligou e disse que tinham entrado em contato com um artista japonês que havia desenvolvido um programa interessante chamado Cluster Works, e havia algo naquilo que estavam ansiosos para aplicar num álbum de rock. E alguma coisa nesse software lembrava os tipos de criação que fazemos com nossas luzes e nossos shows, usando laser e assim por diante.

“Ele achou que nossa música encaixava perfeitamente com a qualidade etérea dessa arte visual. Pegou um avião e veio mostrar o material para mim. Eu nunca tinha botado fé nessa coisa de CD turbinado, porque no passado era apenas o encarte com as letras, essas coisas, e depois tentaram fazer parecer que era um bônus quando na verdade se estava recebendo algo que de qualquer maneira estaria ali. Nunca realmente achei que era um grande negócio para o público. Mas isso era algo diferente, e imaginei que havia muitos fãs que gostariam de brincar com aquilo. Então, para quem quisesse brincar, estava lá.”

Com o futuro do Rush ainda incerto, em 14 de novembro de 2000, dois anos após o lançamento de *Different Stages*, Geddy apresentou para a apreciação dos fãs seu primeiro disco solo. *My Favorite Headache* é o único trabalho solo dele até o momento, assim como *Victor* é a única incursão solo de Alex até agora.

“Esse disco foi muito recompensador em dois níveis”, explicou Geddy para mim na época, quando eu estava fazendo a cobertura de imprensa. “Primeiro, tenho muito orgulho desse álbum no aspecto musical; e segundo, fiquei muito feliz em poder trabalhar com Ben Mink, que sempre foi meu amigo. A razão desse projeto veio do meu desejo de que nós dois trabalhássemos juntos. E foi um grande feito termos trabalhado juntos e ainda assim continuarmos amigos no final.

Fico muito feliz com isso. Mas musicalmente o álbum é construído com primor em camadas de melodia, comparado ao que em geral faço. E tem uma atitude um pouco diferente no rock, com mais *groove*. É uma música um pouco mais arredondada, mais orientada pelo ritmo em comparação ao que fazemos no Rush.

Quanto às letras, acho que depois de superar a timidez inicial, tornou-se uma experiência pessoal muito gratificante, em termos de me conhecer melhor. Eu me senti bem ao clarear meus pensamentos sobre certas coisas e colocar tudo no papel. E o fato de que posso traduzir isso para o mundo musical também fez com que eu me sentisse mais completo.

"Bem, penso sobre muitas coisas", ri Lee, ao responder sobre o que aprendeu acerca de si mesmo enquanto escrevia as letras. "E embora meus pensamentos possam ser meio abstratos, acho que também têm algo em comum com o que outras pessoas pensam. Há algumas linhas comuns ao longo disso. 'Slipping' é sobre falibilidade e vulnerabilidade apesar das melhores intenções do mundo. 'Working at Perfekt' trata da angústia criativa e de como é difícil materializar o que você ouve na própria cabeça, seja musical ou visualmente. Tem a ver com conseguir fazer sua arte ficar do modo como quer que ela seja. É como aquela velha frase de Woody Allen: é muito difícil acertar as coisas na vida real, então tentamos acertar na arte. 'The Present Tense' fala de angústia existencial, pela falta de uma descrição melhor. Sabe, aqueles momentos em que a vida parece um pouco opressiva demais, e mesmo assim não se tem escolha a não ser superar os obstáculos. A faixa-título, 'My Favorite Headache', fala da recorrência e prevalência do intelecto apesar dos nossos melhores esforços para nos esquivarmos dele. Ele ressurge. Então esses são alguns temas."

O fraseado não foi realmente um problema, diz Ged. Afinal, só havia um armazém onde se precisava encontrar tudo – sem Neil. "Bem, apenas por um momento. Esse é o tipo de coisa que estive fazendo por 30 anos. Essa é a parte fácil, é só uma questão de ir

tentando até dar certo. Isso é arte; e não é tão difícil. A parte complicada é conseguir alguma coisa para cantar que pareça valer a pena.

"Eu apenas levo meu caderno comigo", explica Geddy, sobre seu *modus operandi* para escrever letras de música, "e o deixo ao lado da cama à noite. Muitas vezes, antes de me deitar, os resíduos do dia se acumulam. E quando tudo fica tranquilo e quieto, eu começo a colocar as ideias no papel. Quase nunca estão completas. São apenas coisas em que estava pensando. Eu olho para elas no dia seguinte e odeio quase tudo, mas em geral há alguma coisa, uma semente, um broto germinando, que vale a pena usar. E descobri que não sei se posso compor letras com um prazo, porque existe mesmo um longo período de gestação para mim nessas canções. Preciso me permitir muito tempo para ficar insatisfeito antes de chegar a algo que dê certo. E no geral não acontece nada até que haja um trecho de música que faça a letra ganhar vida." Se é corajoso nas letras, ou brutal e honesto, Ged diz: "Não particularmente. Mas me dê um tempinho e eu vou ferir os sentimentos de alguém."

Quanto à composição, foi um trabalho para Geddy e Ben, ambos com violões, "só sentados ali", ri Mink, que compartilha os créditos com Lee em todas as faixas. "Sim, ficamos tocando juntos e depois editando e tocando de novo, refinando o material. Costumávamos comparar versões para criar uma canção, era isso. Sabe, apenas continuar moldando, sofisticando."

Os créditos de produção do álbum foram para Geddy, Ben e David Leonard, que esteve mais envolvido com a mixagem. Foram usados estúdios em Vancouver e Seattle (o baterista principal foi

Matt Cameron, do Soundgarden), alguns em Toronto, além do complexo do Triumph, Metalworks, em Mississauga, Ontário. Mink conta como foi se sentar na cadeira de produtor: “Às vezes Geddy dizia, ‘O que você acha? Acha que eu deveria duplicar o baixo?’, ou ‘Acha que deveria tentar uma frequência mais grave?’. Mas ele também tem uma memória fenomenal. Eu o observava fazendo improvisos numa ótima linha de baixo e depois Geddy dizia: ‘Que tal se eu duplicar aqui no refrão?’. E ele ouvia mais uma ou duas vezes, e as partes dele não são fáceis. Não é um baixo levezinho – mas Ged ia lá e duplicava tudo de ouvido. Nota a nota.

“E esse cara sequer sabe ler partitura. Sabe, uma vez o chamei para um trabalho... Ele foi gentil o suficiente e aceitou tocar baixo num disco de Marie-Lynn Hammond, uma artista folk – eu costumava tocar com uma seção de cordas. E pedi que tocasse para nós, disse: ‘Sim, você sabe quando toca um Si bemol?’. E ele me perguntou: ‘O quê?’, e eu repeti: ‘Si bemol’. E ele me respondeu: ‘Não conheço um Si bemol’. ‘Ok, é sua corda mais encorpada e mais grave, a sexta no braço, aquilo é um Si bemol’ . E continuei: ‘Quando chegar lá, só não toca muito forte’. Geddy realmente não sabia. Esses caras são gênios. Criaram o próprio modo musical de se comunicar através de riffs complicados. É tudo de ouvido, muito detalhado, muito complicado, e criam essa música incrível baseada nos próprios hieróglifos, por assim dizer e, sabe, é uma atitude de aprendizagem contínua. É fascinante observar esses músicos trabalhando. Já estive em alguns dos ensaios deles, e é tão interessante observá-los fazendo jams e riffs e ver o resultado

desses anos todos de intuição, porque é simplesmente inacreditável.”

“Mas foi muito natural”, continua Mink, sobre compor o disco. “O projeto apareceu e Geddy veio aqui para Vancouver uma vez, e estávamos no meu estúdio, ele só pegou um baixo acústico, sabe, um baixo que parece um violão, e eu tinha um violão normal. Começamos a tocar e me dei conta de que era quase o mesmo jeito que toco com Nancy Wilson. O modo como atacamos as cordas, o modo como tocamos é muito, muito semelhante. Músicos que pensam igual vão reconhecer isso bem rápido um no outro e captar que é muito natural. Tentamos isso algumas outras vezes e foi como andar de bicicleta. Nem pensávamos muito. Simplesmente dava certo.”

Comentando como Geddy era na guitarra, Ben diz: “Ele é bom – toca guitarra como se fosse um baixo. Ataca a corda como um baixista faria... Não sabe usar palheta muito bem. Mas toca de trás para frente, então puxa as cordas como se fosse um violonista clássico. Quero dizer, pode dedilhar acordes básicos, mas na verdade o lance dele é o baixo. E sua habilidade de criar as partes... Geddy tem um modo complicado e lindo de construir melodia. Pode criar várias melodias para um único trecho. Várias vezes seguidas ele surgia com lindas melodias, e muito rápido. Depois ajustava ao que a canção precisava. É capaz de separar o instrumento das outras funções. Muitos não conseguem fazer isso. Compõem uma melodia que parece exatamente uma parte de baixo. Mas Geddy consegue deixar de lado o baixo, pensar na melodia, pensar num teclado. Ele tem essa noção bem definida de cada parte.”

My Favorite Headache inclui uma lista ampla no elenco, mas, como Geddy diz: “Basicamente éramos Ben e eu trabalhando. Esse projeto foi mesmo o resultado de horas e horas na sala de composição só nós dois. E a maior diferença é apenas a casualidade da abordagem. Com o Rush, nos divertimos, rimos, mas há essa silenciosa... Que palavra seria melhor para descrever? Essa estrutura discreta ao nosso redor, que é a banda e os trabalhos da banda. E embora sejamos muito bons em não prestar muita atenção a isso, está lá.

“E trabalhar com Ben foi completamente separado disso. Foi casual, era sobre a música, não havia um ponto de referência como numa banda. Mesmo quando se está compondo apenas por compor, ou fazendo música pela música, ainda assim somos eu, Alex e Neil, e as personalidades de nossos instrumentos que são impostas no trabalho. Quando se está longe disso, são apenas dois caras sentados numa sala tentando compor canções que eles consideram cativantes, estão fora da caixa. E por mais discreta que a caixa seja, se está fora dela. Isso fez uma grande diferença para mim.”

Uma lição que Geddy aprendeu fazendo o disco tem a ver com alguns arrependimentos com relação à mixagem. “Não acho que vou me colocar numa situação em que eu tenha um prazo determinado para mixar um disco. Acredito que o processo de mixagem seja a parte mais delicada. Realmente dá para destruir uma canção na mixagem. E acredito muito em conceder a si mesmo a oportunidade para mixar e remixar, porque você não tem nada a perder remixando. É claro que acaba ficando louco, mas isso vai muito além. Em termos de qualidade, as canções que remixei nesse

projeto, sem dúvida, foram aperfeiçoadas. Então é uma coisa que aprendi para uso futuro."

"Não vejo por que não", arrisca Geddy, ao responder se faria outro álbum solo. "Foi muito divertido e muito gratificante. Contanto que seja razoavelmente bem aceito, acho que continuaria a experimentar. Havia alguns músicos que eu gostaria de ter convidado, mas faltou um momento adequado para isso. Então vou deixar guardado para a próxima vez. E depende do material. Depende da direção que vou seguir na composição. Há algumas coisas que eu gostaria de tentar no futuro. Gostaria de tentar alguns experimentos apenas com instrumentos acústicos. Acho que seria divertido reunir algumas canções só usando instrumentos acústicos de cordas: violões, alaúdes, bandolins, contrabaixo, esse tipo de coisa. Tenho curiosidade sobre isso. Além do mais, tenho muitas coisas guardadas que sobraram de outros trabalhos e vamos ver o que se pode fazer com aquilo. Há algumas coisas gravadas, mas que não foram terminadas. E há algumas canções que eu gravava e, no final do dia, não achava que tinham ficado boas do ponto de vista da composição. Então só as deixei na geladeira para algum dia retomá-las."

Portanto, a porta ficou entreaberta, e a continuação da história do Rush estava brilhando lá do outro lado.

Ged diz: "Eu precisava compor, me manter produtivo, foi quando fiz o meu álbum solo e todo mundo tentou encontrar uma forma de se manter são. Sempre mantivemos contato, e um dia Neil disse que estava com vontade de voltar a trabalhar."

"Acho que fiquei sem tocar guitarra durante uns seis meses", lembra Alex, nos levando de volta aos primeiros dias após a morte

de Selena e quando havia apenas Neil e Jackie. “Sabe, até gosto de ficar um tempo fora da estrada, mas não era nada como aquilo. Não havia amor, não havia amor em muitas coisas. Foi muito doloroso. Todo dia estávamos vivendo o que eles viviam, e tentando dar apoio. Os dois viajaram para muitos lugares. Lembro que costumava enviar fax naquele período, para Neil, e recebia uma resposta de volta, apenas enviava alguma coisa para o deixar mais animado, piadinhas, coisas engraçadas, sempre que eu podia. E depois de dez meses, quando a esposa dele morreu, Neil caiu num imenso vazio. Comecei a trabalhar com outras bandas, fazer alguns trampos de produção, alguns projetos para a TV, e Geddy fez o disco solo dele. Parecia que a banda tinha acabado. Quero dizer, estávamos planejando seguir em frente quando Neil se estabilizou e disse que talvez consideraria voltar ao trabalho.”

“Acho que eu era a pessoa que não acreditava que estava tudo acabado”, diz Ray. “E não acho que era apenas um desejo sem muita esperança de concretizar. Mantive contato com Neil e passamos algum tempo juntos. Os três são essas pessoas incríveis, com uma lealdade gigante e uma ética imensa. Se fosse como a maioria das outras bandas, já teriam começado a procurar outro baterista depois de três anos, ou depois de dois anos e meio. Eu estava convencido de que iriam esperar o tempo que fosse necessário, e acho que se Neil tivesse precisado de mais dois anos, mesmo assim os outros teriam esperado por ele. Eles se importam uns com os outros profundamente e têm muito respeito uns pelos outros. O que teria acontecido com Neil se tivessem seguido em frente sem ele? Sem chance. Na verdade, houve discussões apenas sobre o quanto era importante ter os três juntos ali. Não importava

quem estivesse com problemas ou as razões pelas quais não poderiam estar reunidos: esperariam. Teriam esperado Alex e teriam esperado Geddy. São os Três Mosqueteiros.”

Danniels se lembra de servir de ponte de comunicação: “Sim, na época acho que provavelmente quase tudo passava por mim, e fui eu quem disse a eles que Neil queria voltar, que tinha me dado indícios de que estava pensando nisso. Ele tinha conhecido uma garota maravilhosa, com quem depois se casou, e ela não sabia nada sobre a banda. Não era fã do Rush, não sabia nada sobre o grupo. Eu sabia que ela estava curiosa e queria ver Neil tocar algum dia, e que isso seria uma influência positiva para ele. Como pode se casar com um cara que todos dizem ser o melhor baterista do mundo se nunca o viu tocar? Você casaría com o melhor pintor do mundo sem nunca ver o cara pintando um quadro? Ou o melhor escultor ou o melhor em qualquer coisa? Talvez com a exceção de um atleta já em idade avançada que não pudesse mais competir, não existiria essa curiosidade? Então acho que ela também foi uma boa influência para ele”.

E depois havia toda a família do Rush esperando, pensando, com Howard Ungerleider e mais alguns funcionários do topo. “É uma das coisas para as quais não tem como se preparar. Não há nada que se possa fazer. Todo mundo tem que dar o melhor, e foi uma coisa triste na época em que tudo aconteceu, mas aconteceu, e é preciso seguir em frente. Tem que seguir. Portanto, o futuro de todo mundo estava em jogo. Comecei meu próprio negócio em 1994, aqui, e está caminhando desde então, tenho uma coisa para a qual retornar. Mas ainda assim, o que se pode dizer? Nada. Era apenas uma questão de esperar. E é incrível que Neil tenha

conseguido voltar depois de tudo. Não sei se eu teria a capacidade de voltar do modo como ele fez. É incrível – ele tem uma motivação impressionante.”

“Sabe? Quando parei de viajar, eu estava pronto”, explica Peart. “Um ano e meio depois. Voltei para Quebec, fiquei uns tempos lá no inverno e mais um pouco durante o verão. Mas, basicamente, viajei sem parar, e com certeza foi questão de um ano e meio, viajando o tempo todo.”

Como Ray mencionou acima, Neil conheceu a fotógrafa Carrie Nuttall. Eles se casaram e depois tiveram uma filha, Olivia Louise Peart, em 2009, e fixaram residência em Santa Mônica, na Califórnia. “Foi quando finalmente descansei e me mudei para lá. Eu tinha uma mala, um aparelho de som e uma bicicleta. Esses eram os meus pertences. Eu me mudei para o sul da Califórnia no ano 2000, porque de novo estava sem raízes. Num bom sentido. Costumava escrever muitas cartas e dizia que era o mais livre que qualquer homem deveria ser ou gostaria de ser. Nada me prendia e não havia nada para me prender. Então, adotar uma nova vida num novo lar na Califórnia, com apenas aqueles pertences – música, viagens, bicicleta, e uma mala pequena com

roupas e coisas – era o mais básico que a vida poderia ser, mas foi um lugar maravilhoso para se recomeçar.”

Neil diz que Carrie o ajudou a ter alguma noção de estabilidade, e foi então que ele começou a pensar em voltar ao trabalho. “Na verdade, nunca ficamos distantes por muito tempo”, conta Peart, falando de Geddy e Alex. “Quando eu voltava a Toronto, sempre me reunia com eles. Naquele ano, Alex e uns caras vieram ficar comigo durante o verão. E fui visitá-lo em Santa Fé, ele

tinha uma casa em Santa Fé, Novo México. E nós dois e um outro amigo nosso nos encontramos lá. Assim, nunca ficamos afastados, de verdade; mantivemos contato o tempo todo. Nós nos encontrávamos com alguma frequência."

"Como o tempo afetou nossa banda não posso realmente saber porque não foi apenas o tempo", reflete Alex. "E não se trata apenas de longevidade; é o impacto do que acontece nesse meio-tempo. De verdade, todos nós questionamos se poderíamos ou não fazer outro disco, se algum dia trabalharíamos juntos de novo. Quando isso tudo ocorreu, a banda era a última coisa que passava pela nossa cabeça. Quero dizer, não parecia apropriado sequer pensar no assunto. Música tem a ver com celebração, e não havia qualquer sentimento de celebração naquele tempo. Tínhamos que nos manter unidos e nos ajudar o máximo possível. Era nossa prioridade. Não toquei guitarra. Neil não tocou bateria, óbvio, durante quatro anos. Muitas coisas mudaram; levou algum tempo para sair daquilo."

"Tudo se resumiu a ele – foi Neil quem entrou em contato", diz Geddy. "Foi tudo meio formal de um jeito bizarro, porque ele estava começando uma vida nova na Califórnia, e acho que entrou em contato com Ray. Penso que ele estava nervoso. Estava nervoso e parecia tímido ao tocar no assunto. Acho que parte dele queria voltar, mas Neil estava com medo e tinha passado por tanta coisa. Ray foi um ótimo amigo para ele durante todo aquele período. Foi um tipo de terceira parte interessada e segura. Então Neil ligou para Ray e disse: 'Por que você não chama os outros caras e vamos jantar?'. Assim, ele veio até a cidade,

conversamos, e Neil disse: ‘Bem, se voltarmos mesmo ao trabalho, como seria? Como poderíamos no organizar?’.

“Ele não tinha muita certeza”, continua Geddy. “Haveria algum modo de fazermos isso sem que ele se sentisse preso ou apavorado? Então o que fizemos foi o seguinte, falamos para ele: ‘Olha, faremos do jeito que você precisar que seja feito’. E foi quando surgiu a ideia de alugarmos um estúdio pelo período de um ano. Vamos encontrar um estúdio pequeno, montar a bateria numa sala, organizar uma área onde você possa escrever, e Alex e eu vamos ocupar outra parte onde possamos tocar. E aí você pode ensaiar todos os dias sem nos perturbar e assim recuperar sua confiança, voltar ao trabalho. E Neil adora ensaiar. Quero dizer, nunca conheci um músico que adore ensaiar como esse cara. Eu odeio ensaiar. Depois de um tempo, preciso de um público ou alguma coisa para me manter motivado. Mas ele pode ensaiar até que a vaca tussa. Foi muito difícil, mas deu certo – Vapor Trails foi um álbum bastante doloroso, quase impossível de ser feito.”

Capítulo 5. Vapor trails

“Neil teve que fazer o que precisava fazer, apenas encontrar alguma paz”, diz Alex, começando a recapitular os eventos de reconstrução que levaram ao retorno do Rush – novo disco, nova turnê, novo Neil.

“Ele tinha embarcado nessa longa jornada, longa e muito dolorosa, em sua motocicleta, apenas rodando sem parar, sem nunca saber realmente para onde estava indo. Mas era o que precisava fazer. O processo inteiro levou alguns anos, e Geddy e eu ficamos sem fazer muita coisa até o último ano dele. Comecei algumas coisas com outras bandas, fiz alguns trabalhos com a 3 Doors Down e alguns vídeos, e Geddy gravou o álbum solo dele. Gradualmente nos tornamos um pouco mais ativos musicalmente.

“Houve uma reunião, Neil veio até Toronto, e nós conversamos. Discutimos como seria passar por esse processo. Ele não tinha certeza se conseguiria dar conta, mas estava disposto a tentar. Sabe, Neil não tocava bateria havia quatro anos, então foi um período muito difícil. Ele estava meio apreensivo e tinha medo, acho. Não tinha certeza de como se sentiria, mas era um recomeço em sua vida. Neil estava começando a reencontrar pela primeira vez depois de muitos anos aquele pouquinho de felicidade. Ele precisava passar por aquilo.”

Numa entrevista comigo em 2002, quando tudo ainda era muito recente, Lifeson me explicou: “Meus amigos diziam para mim na épo

ca, sabe, você acha que nunca mais vai sorrir de novo. Sente que nunca mais terá um momento feliz ou uma época feliz em sua

vida de novo. E todos os terapeutas vão dizer: pode não acreditar nisso agora, mas um dia vai encontrar a felicidade novamente. Vai aprender a viver sua vida de novo, por mais que não quisesse viver na época. Acho que foi o que aconteceu com Neil. Mas ele estava um pouco nervoso. Fazia muito tempo que não tocava bateria, e não sabia se seu coração se abriria para a música como antes. Porque ele não olhava mais para a música daquele jeito. Tinha perdido muita coisa. Desde o começo, naquela reunião, tudo era muito frágil, apenas uma tentativa.

"Então entramos no estúdio, só nós três", continua Lifeson. "Quatro reservas renovadas por meses e meses. Ficamos naquele estúdio de janeiro de 2001 até basicamente o Natal, e depois fomos para outro estúdio mixar e passamos mais alguns meses lá – o projeto levou um total de 13 ou 14 meses. Foi um período bastante delicado, e tudo aconteceu bem devagar. Neil praticou muito e tocava muito enquanto estávamos compondo numa outra sala.

"Sabe, Geddy e eu estávamos um pouco fora de forma. Muita coisa que a gente compunha, em revisão, era bem ruim, nada interessante. As primeiras três ou quatro semanas foram desse jeito. Estávamos lutando e nos esforçando, mas parecia realmente que não conseguiríamos fazer dar certo. Tiramos uma semana de folga e depois voltamos para o estúdio, e então tivemos muito mais clareza sobre as direções que tomaríamos. Começamos a filtrar e a tocar mais, mas uma das coisas que aconteceu foi que ficamos muito presos às nossas demos. Havia certa espontaneidade, e é provável que 60% daquele álbum tenha vindo das demos. O que se ouve é a primeira vez que aquela ideia foi tocada. Não é como se tivesse sido composta para depois aprendermos a tocar e entrar no

estúdio para gravar – só gravamos. Nem tudo foi desse jeito, mas a maior parte do álbum foi assim. Como consequência, acho que falta um pouco de produção nele. Provavelmente é um dos nossos discos com o som mais fraco. Tenho amigos que discordam, porque adoram o fato de que seja um álbum cru e tenha esse elemento. Mas em geral somos muito meticulosos quanto ao modo como gravamos.

"Precisávamos de quatro a seis meses para fazer um disco, seis para ser mais exato. Passar 14 meses num álbum é muito, muito tempo. Mas Geddy, depois de se dedicar um ano ao álbum solo, acreditava mesmo que não deveríamos determinar qualquer prazo. Sempre fomos muito obsessivos quanto à forma com que trabalhamos; sabe, seis semanas para compor, uma semana para a bateria, cinco dias para o baixo, duas semanas para a guitarra, duas semanas para os vocais, mixagem. Sempre foi assim. Fizemos isso por décadas, e com seu álbum solo Geddy falou: 'Toquei várias vezes as minhas canções e pude realmente ver como elas se desenvolviam e como isso é importante para o material evoluir'. Ele disse que com *Vapor Trails* tínhamos que fazer a mesma coisa, não nos preocupar com prazos, levar o tempo que fosse necessário para trabalhar. Fiquei impaciente nos dois primeiros meses; eu tinha essa coisa de quatro a seis meses na cabeça, e demoramos três meses só para ao menos colocar algo no papel. Nesse ponto, me dei conta de que Geddy estava certo – esqueça os prazos, esse disco vai levar o tempo que for necessário."

"Havia uma mentalidade completamente diferente quando entramos nesse projeto em comparação a *Test for Echo*", continua Alex ao responder sobre a tensão acerca da produção do álbum.

“Estávamos saindo de um período sombrio que durou cinco anos. Tomamos decisões de produção bem no início. Decidimos que nós mesmos iríamos produzir o disco o máximo possível. E, apesar de não ter uma direção quando começamos, ela surgiu depois de um tempo, e quando isso aconteceu, ganhou uma energia própria. Esse projeto era muito intenso, mesmo que a agenda fosse mais flexível.

“*Test for Echo* foi muito parecido com outros discos do passado, quando trabalhamos num ambiente profissional, fizemos pré-produção, ensaiamos, basicamente aprendendo as músicas antes de entrar no estúdio e gravar o álbum inteiro. Já este disco estava apenas evoluindo, crescendo, parecia um organismo vivo ao longo de todo o processo. Como Geddy disse, muitas performances no álbum foram o que tocamos naquelas primeiras jams. Sabe, foram tocadas uma única vez.”

“Foi catártico para Neil”, continua Alex. “Quando começamos, em janeiro de 2001, ele veio de carro de sua propriedade em Quebec, pela mesma estrada onde a filha dele sofreu o acidente. Foi se aproximando de Toronto, num final da tarde, um dia meio cinzento, já era quase noite. A cidade é cinza, estava chovendo e havia neve derretida no asfalto, e o peso de tudo aquilo era demais para suportar. Foi difícil para ele – só essa única parte – e tudo isso antes de sequer começarmos os trabalhos. Neil teve que se empenhar muito para ganhar força, e concedemos a ele bastante tempo, espaço e amparo, mas realmente dependia apenas dele provar a si mesmo que poderia recomeçar sua vida; na verdade, tudo se resumia a isso.

“Ao final do disco, eu não diria que ele era o mesmo cara que tinha sido seis anos atrás, mas estava muito mais forte, mais feliz e

mais determinado. Neil é uma pessoa bastante determinada, muito forte, mas toda essa força e determinação tinham sido estraçalhadas.

“Ele está num processo de reconstrução e de começar uma nova vida”, explicou na época Lifeson. “Se não quiser conversar com alguém, posso entender completamente, porque seria muito constrangedor. De qualquer maneira, Neil é muito reservado, sempre foi. Conversamos sobre isso antes, quando terminamos o disco, e ele nos disse: ‘Já é difícil para mim sequer pensar no que aconteceu, imaginem ter que falar com estranhos sobre o assunto, então, por favor, não me coloquem nessa situação, ok?’. É claro que respeitamos esse posicionamento sem pensar duas vezes.”

“Essa é a melhor coisa de sermos amigos muito próximos”, contou Peart, lembrando aquele período. “O senso de humor nunca deixou de existir entre nós. E isso é o grande dom de Alex. Outras pessoas que conheço já passaram pelas tragédias mais horríveis... esse humor ácido do universo sempre está à espreita. As piadas ruins começaram cedo, e

nos nutriram de certa forma – e eram notáveis. Recebi apoio integral da parte deles. Nunca houve qualquer estranheza. Nunca pensei em nada a não ser que eram meus melhores amigos e me desejavam o melhor. E esse apoio – por menos que qualquer coisa significasse para mim naquela época – importava tanto quanto o resto, e não havia qualquer estranheza nisso.

“Tudo isso fez parte da cura, é claro, poder trabalhar novamente. Adorei ir até Toronto e ficar lá, trabalhar com os outros caras todos os dias, socializar pelo menos uma vez por semana, apesar de estarem em suas casas, com suas famílias e tudo mais.

Nós nos reuníamos e jantávamos juntos – havia toda essa parte social também que ajudou a me estabilizar. Tudo foi importante. E, sendo sincero, esses dois caras, desde o começo, foram a coisa mais estável que eu tive, são minha família e meus entes queridos, eles e todos que tiveram a coragem de ficar por perto de mim naquele tempo. Era tudo tão difícil que eu mesmo teria me afastado."

Sobre a mecânica de fazer o que se tornaria *Vapor Trails*, Neil traz a seguinte consideração: "Temos esse sistema de controle de qualidade internalizado: se não gostamos de alguma coisa, apenas paramos de trabalhar naquilo. Vi Geddy comentar sobre esse assunto recentemente – de que não existe um catálogo do Rush que não tenha sido lançado. Se encaramos todas as dificuldades de se concluir alguma coisa, vamos lançar esse material! E se não nos demos ao trabalho de fazer isso, descartamos. Ou roubamos – pegaremos as melhores partes e seguiremos a partir dali para fazer outra coisa. Muitas canções foram reescritas várias vezes, algumas delas basicamente desde o início. Com 'Earthshine', a letra continuou a mesma, mas cada nota da música foi substituída por completo, e houve outras assim também. Então o disco estava em constante revisão. E, de novo, esse senso de compartilhamento e de energia mútua, é ali onde está o brilho, em lugares como esse. 'Acho que essa aqui ainda não está pronta', 'Não, também acho', concordamos em questões como essas."

Paul Northfield, profissional de confiança desde os tempos do Le Studio, fez uma reaparição no quartel do Rush, dessa vez como coprodutor do álbum.

“Eu me encontrei com eles em Toronto”, conta Paul. “Estavam compondo no Reaction Studios, que era como a segunda casa deles. Bem, ficava perto e era um ambiente muito confortável para o processo de composição. Tinham feito a pré-produção de alguns álbuns ali antes. Nesse ponto, acho que já estavam lá havia três ou quatro meses compondo e retomando o contato uns com os outros, porque estavam afastados da música por provavelmente cinco anos. É óbvio que havia muita coisa para ser retomada. Não era mais apenas uma simples questão de ativar o mesmo tipo de percepção que tinham no passado. Descobriram novos meios de compor as canções, escrevendo sozinhos, ou mesmo no caso de Geddy e Alex, que compuseram seus álbuns solo e descobriram coisas de que tinham gostado como parte desse processo, e não estavam prontos para abrir mão da possibilidade de fazer as mesmas coisas na criação do álbum seguinte do Rush. Então também havia isso, além da reunificação deles, e de Neil voltar a tocar bateria.

“Aconteceu que fui fazer uma visita no estúdio na época”, continua Northfield, “e começaram a me encher de perguntas sobre o que eu achava do local e se lá seria um lugar legal para gravar, porque parecia muito confortável para eles. Era um estúdio bastante agradável, mas era pequeno para gravar a bateria. Estavam acostumados a gravar em alguns dos melhores estúdios para bateria do mundo, e isso era parte importante do processo. Em vários dos álbuns anteriores, a bateria foi gravada num período relativamente curto. Neste, esperavam estar prontos para fazer isso ao longo do processo de gravação do disco, porque o álbum foi feito de um jeito totalmente diferente.

“Então minha primeira reunião com eles foi mesmo apenas dar uma passada e um oi, e em seguida fui convidado para conversar sobre a possibilidade de fazer o disco. Conversamos a respeito de gravar o álbum ali mesmo no Reaction Studios. Eles preferiam ficar por lá porque po

deriam voltar para suas casas à noite. Queriam passar mais tempo com a família. Ou seja, era a vontade de Alex e Geddy, mas Neil estava na cidade com Carrie e se sentia bem, embora ainda um pouco fragilizado. Foi um período muito, muito duro.”

Como fazia parte do ânimo da banda na época, da dinâmica de trabalho, Paul diz: “Quando me envolvi no projeto, já fazia cinco ou seis meses que estavam juntos. Compondo. Era confortável; tinham uma rotina de chegar ao estúdio, pedir o almoço e passar o dia trabalhando juntos. Neil possuía uma sala nos fundos onde escrevia as letras e, ao mesmo tempo, trabalhava no livro dele. Quando Geddy e Alex terminavam suas ideias nos computadores, o que tinham se acostumado a fazer quando gravaram seus projetos solo – ótima ferramenta de composição –, Neil entrava e gravava, com Alex no leme. Isso foi nos dias de pré-produção, porque nesse ponto Alex estava realmente curtindo o processo de gravação e, portanto, assumiu a engenharia de som das demos.

“Quando me envolvi, o desejo era, em essência, continuar fazendo o mesmo tipo de coisa, e queriam saber se isso seria possível. Será que o estúdio poderia proporcionar um som de bateria apropriado, tendo em mente que era um estúdio relativamente menor e que abafava mais o som, ou seria necessário se mudar, uma coisa que não queriam mesmo fazer? Sugeri que reconstruíssemos o interior do lugar: tirando todos os materiais à

prova de som e dando mais vida a ele. Então foi o que fizemos, porque eu tinha bastante confiança de que o tamanho do estúdio era bom o suficiente; o problema era apenas que parecia um estúdio muito abafado. Em vez de nos mudarmos, construímos um estúdio conforme nossas especificações, sem tentar enlouquecer no processo.

“Deu muito certo, e obtivemos os resultados que buscávamos. Conseguimos dar continuidade ao trabalho com o mesmo espírito. A coisa mais importante nesse disco é que a composição estava praticamente pronta com as jams de Geddy e Alex, tanto de modo individual quanto coletivo, brincando com o computador, pegando recortes de riffs,

editando e transformando-os em canções, e depois com Neil tocando bateria e fazendo seus experimentos.

“Ao mesmo tempo, Neil estava mesmo precisando entrar no ritmo. Lembro quando cheguei para as primeiras sessões e fui conversar com eles, fiquei observando-o tocar bateria. Como o testemunhei como baterista em seu auge, tinha consciência do quanto ele era intenso e poderoso como músico, e na época Neil não estava tocando nem perto daquele nível. Mesmo que as partes dele fossem interessantes, não havia força ali. E eu meio que sabia haver uma forma de se chegar lá. Em resumo, ninguém toca naquele nível, para de tocar e depois simplesmente pega um par de baquetas e recomeça na mesma hora de onde parou. Como o próprio Neil disse, leva um tempo para criar calos nas mãos.

“Foi um processo longo para ele entender o que precisava ser feito, o que queria fazer. E acho que ter feito isso no computador... Quero dizer, ouvi certas críticas aqui e ali, questionamentos de por

que não gravamos aquele disco sem usar um computador. Qual foi o motivo de simplesmente não voltarmos às fitas de duas polegadas ou algo assim? A questão é que esse álbum não teria sido feito sem um computador porque esse processo permitiu à banda fazer experiências e reunir ideias, e depois ir introduzindo a bateria aos poucos no quadro geral à medida que Neil voltava a alcançar sua performance no instrumento. Se as canções tivessem sido todas escritas para depois eles apenas entrarem no estúdio no meu primeiro dia e tentarem tocá-las juntos, acho que os resultados não teriam sido o que almejavam – talvez nem mesmo tivessem obtido qualquer resultado na época. Havia uma distância enorme entre onde eles precisavam estar e onde estavam de verdade naquele momento.

“Para mim, fazer aquele álbum se resumia a tentar captar toda a inspiração... Porque algumas partes nas demos tinham inspiração, não há dúvidas quanto a isso. E acredito firmemente em fazer uso de coisas que são inspiradoras, e não apenas fazer tudo de novo ‘porque sim...’. Quando fizer uma coisa que é espontânea e fica ótima, use-a. Isso foi parte da filosofia daquele disco: tentar capturar a emoção e a inspiração

das primeiras tentativas, em vez de apenas fragmentá-las e refazê-las mais uma vez.

“Quanto a algumas partes daquele álbum, Alex e Geddy provavelmente diriam que não conseguiriam tocar igual de novo porque nem lembram o que estavam fazendo. Eram apenas algumas ideias que tinham encontrado entre tudo que haviam gravado e capturado para transformá-las em canções, às vezes repetindo uma seção. Ou havia alguma coisa esquisita no som que

o deixava realmente interessante. Então a decisão de usar aquele material foi fundamental. Gosto de pensar nele como um disco que foi feito a partir de todos os pedacinhos de inspiração, emoção e força com que a banda se deparou no processo de composição. Além disso, permitiu-se que Neil tivesse o máximo de tempo possível para fazer seus experimentos e voltar à sua melhor forma, para poder tocar o que ele quisesse tocar."

Paul descreve o passo seguinte: "Depois que as estruturas das músicas estavam de acordo entre todos, ou seja, eu e a banda, Neil começava a trabalhar em uma ou duas canções de cada vez. Éramos só eu e ele. Uma vez que chegávamos ao ponto em que nós dois estávamos confiantes de que Neil tinha criado algo válido para submeter à consideração dos demais, então chamávamos Alex e Geddy – com vinho, invariavelmente – de modo que pudéssemos tocar e ver o que eles achavam. E, em geral, havia três partes ótimas que queríamos que ouvissem para nos ajudarem a escolher, no caso de haver modos diferentes de abordar seções distintas.

"Isso era uma parte do que o uso de um computador contribuía para o processo. No passado, seria impossível porque haveria uma única versão, era pegar ou largar. Nesse caso, Neil podia mostrar diferentes modos de abordar uma canção, e eles simplesmente poderiam escolher juntos depois qual ficava melhor. Uma coisa que caracterizou a produção desse disco foi que cada estágio, até chegarmos à mixagem, foi meu trabalho individual com cada um deles. Estavam todos lá no estúdio, quase sempre, e na primeira parte do dia eu trabalhava com Geddy.

Assim que todas as canções estivessem concluídas, as estruturas e tudo mais no computador, à noite em geral eu

trabalhava com Neil. E depois que obtínhamos as faixas-guia da bateria nos reuníamos. Às vezes eu trabalhava com Alex à noite também.

“Praticamente não houve um momento em que os três membros da banda e eu sentamos todos juntos para trabalhar. Não foi por causa de qualquer tipo de tensão, tinha a ver com o fato de que todos eles precisavam de um pouco de espaço para experimentar as próprias ideias. Em seguida nos reuníamos de tempos em tempos para ouvir os resultados, analisávamos como todos se sentiam em relação ao material. Mas não me lembro de gravar Alex com Neil e Geddy no estúdio ao mesmo tempo, e não me lembro de gravar Geddy com Alex no estúdio ao mesmo tempo – e a bateria gravei apenas com Neil.”

“Então é um disco bem diferente”, reflete Paul. “Acho que o motivo pelo qual quiseram que eu me envolvesse foi porque os conheço há muito tempo e trabalhei com o Rush em diversas circunstâncias diferentes – além de ser um amigo próximo de Neil. Essas coisas se somaram para ajudar a colar todos os pedaços. Neil tinha passado por algo a que pouquíssimas pessoas sobreviveriam e estava tentando retomar sua vida como um dos maiores bateristas do mundo, além de ser capaz de fazer alguma coisa que fosse extraordinária por esse ponto de vista. Foi igual ou melhor do que qualquer coisa que ele fez antes – esse era o objetivo. É por isso que se grava um disco. Não se faz um disco só porque é o momento de se fazer um disco. Principalmente no caso deles. Fazem porque querem que seja interessante e que os desafie, e que adorem o resultado, e que os fãs também adorem.”

Northfield trouxe muito mais à mesa. Falando especificamente sobre por que o queriam, Paul analisa: “Sabiam que se escolhessem um produtor que fosse apenas um produtor, também precisariam de um engenheiro, e isso significaria que haveria mais duas pessoas na sala, num ambiente que era muito pessoal. Era uma família se reunindo de novo para fazer um álbum, e acho que me viam como parte da família.

Eles se sentiam seguros comigo e sabiam que eu falaria o que pensava com sinceridade. Sentiam que eu tinha algo interessante para oferecer do ponto de vista da produção, porque estive trabalhando sem parar desde que atuei com eles antes, e estava trabalhando com artistas que eles achavam interessantes.

“Acho que foi por isso que me escolheram, mas também porque sabiam que não precisariam aprender a lidar com alguém novo ainda por conhecê-los. Eu tinha um ponto de referência quanto ao modo como tocavam no mais alto nível, o modo como tocavam juntos, o jeito como Neil tocava. Provavelmente a maior preocupação que tiveram, que demonstraram, foi que, como amigo de Neil, será que eu poderia criticá-lo de modo direto se não achasse que estava fazendo a coisa certa? Essa foi a única preocupação significativa que tiveram. ‘Se não concordar com algo, vai poder falar isso para Neil?’. E eu respondi: ‘Sim, claro, faz parte do meu trabalho’.”

Paul faz um comentário interessante sobre as letras do disco: “Apesar de ser um processo complicado no sentido de que estavam todos trabalhando de forma individual, não houve muitos conflitos. A única coisinha séria – e totalmente compreensível, na verdade – é que, nas letras, Neil estava escrevendo algo que era quase uma

expressão de sua vida, do que ele tinha passado. E sei que Geddy gostou delas e compreendeu, mas ao mesmo tempo queria se certificar de que o disco fosse algo que pudesse cantar, que também tivesse significado para ele, e não uma coisa que fosse realmente muito específica de Neil.

“Foi uma simples questão criativa e artística que Neil compreendeu do mesmo modo. Geddy ficava desconfortável em cantar alguma coisa que fosse bastante pessoal para Neil e preferia que as canções tivessem uma pegada mais universal. Então houve algumas vezes em que conversamos sobre isso. Mas, na maior parte, o processo de gravação ocorreu relativamente tranquilo, embora tenha sido longo, porque já tinham passado quase seis meses compondo, e depois passei mais cinco meses gravando com eles.”

Northfield diz que também havia um obstáculo entre Geddy e Alex quanto a preferências musicais, fruto do tinham vivenciado com os projetos solo.

“Provavelmente a maior contradição em Vapor Trails foi que, na época, Geddy queria focar mais na melodia e nas harmonias do ponto de vista de criação e composição. Já Alex queria um tipo de metal agressivo que lembrasse Nine Inch Nails/Marilyn Manson. Assim, de um lado havia Geddy talvez errando por ser meio... não suave demais, mas melódico, e do outro Alex talvez insistindo muito numa agressividade que não pertencia ao Rush. Isso foi difícil, mas ao mesmo tempo já estavam juntos havia tantos anos e tinham tanto respeito um pelo outro que se esforçaram para chegar a um meio-termo e fazer tudo dar certo. Houve momentos de grande inspiração, mas foi um álbum difícil. No começo não parecia tão

complicado, mas quando nos aproximamos do final se tornou um monstro que precisávamos tentar domar.”

“Mas, sem dúvida, a visão predominante de Geddy era a melodia”, reitera Paul. “E ele estava fazendo mais experimentos com harmonias vocais, dando um espaço para elas que não existia no passado. Na época, tentei conversar com ele, enfatizar que achava uma boa ideia voltar a cantar num tom mais agudo. Porque, ao longo dos anos, Geddy foi pouco a pouco cantando num registro mais grave. Para tentar capturar aquela atitude de power trio, cantar agudo na verdade era um benefício, porque a voz podia se destacar. Assim que se começa a cantar mais e mais grave, isso fica bem mais difícil. Há mais obstáculos para fazer a voz ser ouvida nesse tipo de registro.

“Durante parte da era icônica do Rush, Geddy obviamente canta num registro bem lá em cima. E houve momentos, como em Hemispheres, quando compuseram o álbum inteiro sem se dar conta dos limites do alcance vocal dele, aí foi um pesadelo para Geddy cantar naquele disco. Não participei daquele trabalho, mas quando chegaram a Permanent Waves, disseram que não iriam mais deixar aquilo acontecer. Com o passar dos anos, ele foi baixando o registro pouco a pouco.

Então, quando decidiram que estavam buscando retomar um pouco daquela energia mais bruta, foi importante trazer de volta o canto mais agudo de novo não lá na estratosfera, mas quase.

“Geddy havia trabalhado com Ben Mink no disco solo, ele também é músico, arranjador e multi-instrumentista, e os dois compartilham do mesmo senso de humor. Ambos têm esse gosto pelo absurdo, mas também há uma seriedade parecida com relação

à música. Assim, quando chegava para trabalhar com ele, geralmente Geddy já tinha feito grande parte dos vocais sozinho. Havia trabalhado as partes e as harmonias. Depois, quando eu estava presente, trabalhávamos direto no computador. Ele me disse: 'Me acostumei a fazer muita coisa sozinho'. É meio que... Não é uma muleta onde se apoiar, mas uma boa posição para se sentar e ficar brincando com o computador, ouvindo – isso mantém você ocupado. Há grande valor nisso às vezes.

"Só para contextualizar, quando estou produzindo discos, ainda curto fazer a parte da engenharia. E a razão principal é que, quando se está ocupado, não se sente que há uma grande pressão para dizer alguma coisa sem motivo. Porque você está envolvido, é parte do processo de fazer o álbum.

"E às vezes isso é algo difícil para um produtor fazer, ou seja, ficar fora do caminho. Se as coisas estão indo muito bem, não é preciso dar uma opinião. Pode-se simplesmente deixar rolar. Quando estou produzindo, gosto de me manter ocupado. Quando algo parece importante para dizer, você fala, em vez de só ficar lá sentado sem dizer nada por 15 minutos; é melhor ter uma opinião.

"De qualquer maneira, acho que Geddy sentia que gostava daquilo quando estava trabalhando sozinho – ele se mantinha ocupado. Então dizia: 'Você se importa se eu fizer isso, e você fica ali sentado para me dizer se está bom?'. Era o exato oposto da minha zona de conforto. Mas eu dizia: 'Sim, ok, tudo bem'. Era um desafio, mas eu estava pronto. Então, basicamente, só tinha que verbalizar o que estava pensando. E, bem ao estilo de Geddy, quando ele grava o baixo, eram três takes e os três

pareciam bons. Então ele dizia: ‘Vou colocar um para tocar, e você me diz de qual gosta mais e quais partes são melhores dentro de cada um’. Ele ficava tocando esses trechos, e eu precisava escolher. Ou Geddy concordava comigo ou discordava de mim.

“Mas o mais curioso era que eu não tinha consciência na época de que ele só estava me testando, às vezes tocava o mesmo trecho duas vezes apenas para ver se minha opinião mudava. Era uma completa subversão da tradição de se estar num estúdio, lugar onde produtores e engenheiros tendem a pressionar os músicos – aconteceu com o Rush, particularmente na época de Moving Pictures – para tocar a mesma coisa várias vezes seguidas até chegar à perfeição. Repetindo tudo sem parar, de novo e de novo, às vezes era absurdo.”

“Foi quase uma vingança”, ri Paul. “Porque Geddy podia tocar a mesma versão mais de uma vez só para ver se eu mantinha a mesma opinião. De certa forma tenho orgulho de achar que consegui passar no teste. Dois dias depois, Geddy me disse: ‘Você é muito bom; eu estava testando você’. Ele é bem inteligente e ficava de olho aberto para embromação, por assim dizer, nas áreas técnica ou musical e outras coisas. Tem um olhar bem aguçado para perceber quando alguém tenta passar a perna nele.

“Minha opinião sobre Geddy era que, quando tudo estava indo muito bem e pareciam fazer o trabalho que ele esperava que fosse feito, era um cara muito tranquilo e bem-humorado. Mas, a qualquer momento, se sentisse que alguém estava desligado ou que não estava fazendo seu trabalho nem prestando atenção, ele mudava rápido e adotava uma atitude mais enérgica. Era uma mudança chocante. Passava-se de um clima de brincadeiras para, de repente,

‘Eita, ok!’. Há uma repentina seriedade que domina a interação dele com as pessoas. Fundamentalmente, gosta de brincar, mas se em algum momento não sentir que as coisas estão sendo feitas de forma adequada, Geddy é a primeira pessoa a adotar uma postura mais acalorada. Felizmente, na maior parte do tempo em que trabalhei com ele e os outros caras, fui um profissional bem dedicado. Mas houve algumas raras vezes em que fiquei um pouco desatento no que estava fazendo, e de repente o clima mudava, sabe.”

Emergindo das profundezas em 14 de maio de 2002, Vapor Trails mostrou-se um álbum do Rush bem diferente dos demais – bruto, nervoso, confuso, barulhento, claustrofóbico, carregado e pesado, cheio de significado. O arsenal completo é usado logo de cara na artilharia da abertura. Primeiro, temos Neil apresentando um ritmo inédito, assim como tinha acontecido em Counterparts. Em seguida, Alex adota sua melhor postura de Dick Dale – logo nas primeiras duas faixas –, enquanto Geddy introduz de maneira gloriosa um timbre mais grave, que combina perfeitamente com a bateria retumbante e grave de Neil. Por conseguinte, “One Little Victory” tem dois começos, mas com o mesmo tema, com mais foco e propósito que muitas canções da banda que recomeçam duas ou três vezes, em geral sem muita lógica na costura. Algumas ondas de um tema da surf music logo abrem espaço para um riff consideravelmente pesado que se coloca entre o boom and doom do blues britânico, ouvido pela última vez em “What You’re Doing” e “Working Man”, algo que retornaria mais uma vez em alguns trechos de Clockwork Angels.

Um single de abertura apropriado e bastante sensível (há uma uniformidade conceitual e sonora no álbum que resulta no seguinte: todas as faixas são candidatas a singles, e ao mesmo tempo nenhuma é), “One Little Victory” começa o disco numa nota esperançosa, antes que a introspecção taciturna se instale. O disco inteiro é uma treliça de pequenas vitórias, uma dando sustentação à outra, levando adiante uma nova turnê e mais álbuns. A escolha dessa canção para a pole position também faz sentido, sendo que é um tipo de showcase para Neil. Mesmo que se refira a certa quantidade de “raiva e confusão” nessa parte, ele realmente cria algo interessante, usando dois bumbos como um brinde extra. O plano era que essa parte fosse inserida no final, mas Geddy convenceu Neil a fazer logo na abertura do disco, como se fosse um solo. Além disso, como Paul mencionou, Geddy tira da caixa seu registro vocal agudo, cantando o primeiro verso em meio-alcance para depois pular uma oitava no segundo ato.

E continua tirando todas as armas do arsenal em “Ceiling Unlimited”, em que toca acordes de baixo assim como algumas harmonias. Um rock acelerado como a faixa de abertura, nessa música Alex apresenta as texturas características dele, com Neil recuando um pouco e Geddy sem dedilhar muito, apenas marcando o tom. Os baixistas em geral odeiam quando lhes falta articulação, e realmente há muito a se arrepender quanto à mixagem do álbum, o que acabou resultando num raro remix, com Vapor Trails Remixed, lançado em 27 de setembro de 2013, com uma nova arte de capa, mixado pelo habilidoso engenheiro do rock progressivo moderno David Bottrill.

Acrescente esse título de música a um dos integrantes do séquito de títulos sobre clima que Neil escreveu, mesmo que a letra em si não trate de meteorologia. Quero dizer, em essência, há uma névoa, um termo que Neil aprendeu enquanto viajava de ônibus durante uma turnê, com a televisão sintonizada no canal da previsão do tempo. A letra de Peart para a canção é tomada por conceitos reflexivos, muito social, equilibrada (no encarte, literalmente) contra versos inescrutáveis que poderiam se aplicar às circunstâncias marcantes por que ele passou.

Alex continua explorando seu lugar, onde ele se encaixa em meio às densas camadas do som do Rush mais uma vez, escolhendo notas individuais como geralmente faz, além dos acordes.

“Isso me deu a oportunidade de explorar dimensões da guitarra que eu poderia usar para criar texturas, o tipo de coisa que os tecladistas faziam no passado”, afirma Lifeson. “E adoro isso, é divertido fazer esse instrumento ter o som que deve ter. E foi o que fizemos com Vapor Trails. O disco mais recente é sempre aquele que combina mais com você, mas mesmo tentando ser o mais objetivo possível, é provável que esse seja meu disco favorito entre todos que já fizemos.”

Ainda assim, como Alex explica, o álbum emerge como absolutamente inescrutável na questão da relação com a guitarra. “A direção que eu queria mesmo seguir para esse álbum era uma direção bastante anti-rock. Geddy toca muito mais acordes e combinações de sons, e isso veio de seu disco solo. Ele compôs várias dessas canções no baixo. Os acordes são tocados para serem acompanhados cantando, e Geddy naturalmente gravitou

para esse estilo. E quando conseguiu fazer algo assim, acabou me direcionando para outro lugar. Eu podia tocar linhas de uma nota só, tocar uma parte mais de baixo quando ele estivesse tocando uma parte mais alinhada com a guitarra-base. Assim ficamos intercambiando papéis, e isso despertou meu interesse, eu gosto muito de tentar aproveitar essas brechas quando posso."

Na questão da letra, Peart descreve com disciplina e beleza o processo de cura sobre a motocicleta, criando uma trilha sonora para seu celebrado livro, que estava sendo escrito naquele exato momento. Alex observa: "Tudo tinha esse peso, cada nota, cada ideia, e é claro que escrever liricamente foi muito terapêutico para Neil. Foi uma oportunidade para ele tirar muitas coisas de dentro do peito. De diversas maneiras, foi bastante honesto, assim como foi em Ghost Rider – A estrada da cura, o livro que escreveu sobre tudo isso e as coisas que estavam acontecendo ao redor. Ele é um cara muito reservado, mas falou muito abertamente sobre questões muito íntimas que em geral guarda dentro de si."

Ghost Rider serve como um microcosmo de um álbum mais amplo que precisava ser escrito, da arte que estava gritando para vir à luz apesar da dificuldade de seu parto. Se, no passado, faziam um disco só porque o Rush era formado por adultos responsáveis que precisavam trabalhar, o álbum Vapor Trails inteiro parece uma obra de arte, uma que é conceitualmente cheia de propósito mesmo do ponto de vista musical. Em outras palavras, marca uma mudança de direção, frágil e hermética demais para ser repetida. É uma canção estranha, contudo, mas que funciona, graças à urgência de Alex na guitarra repleta de licks, acordes e solos, com Geddy demonstrando paixão e empenho. Neil mais tímido com um chimbal aberto,

atacando vários outros pratos, se debruçando em viradas impetuosas. E ainda há a melodia forte. Até se pode achar que se trata de algum tipo de balada pós-punk de 1983.

"'Peaceable Kingdom' é uma das minhas favoritas porque acho um ótimo exemplo de todos esses elementos diferentes, de mudanças de compasso e trocas de ritmo e melodia", observa Alex. "Para mim, o mais importante era deixar às vezes o som da guitarra dissonante e muito mais rico harmonicamente, com um monte de barulho ao fundo de qualquer melodia, contrapondo tanto quanto possível o que Geddy estava tocando e, por vezes, o que Neil estava tocando, não apenas em termos de ritmo, mas também de textura e melodia.

"Quase toda 'Peaceable Kingdom' veio de uma jam que fizemos, depois montamos a canção a partir daquilo, acrescentamos alguns detalhes e, é claro, a bateria. Mas basicamente a guitarra e o baixo são daquela jam – daquela única vez que a tocamos. Adoro mesmo esse conceito."

Quando peço para explicar melhor o que isso significa, ou seja, que grande parte do álbum se originou dessa interação ao vivo entre Geddy e ele próprio, Alex diz: "Bem, eu não diria que quase todas as músicas, mas ao menos metade delas foram criadas assim. Geralmente, nós dois tocávamos juntos, eram três dias fazendo jams. E depois passávamos alguns dias compilando o material, separando o que não prestava do que achávamos bom, e dali em diante começávamos a montar as canções. O acordo era o seguinte: se conseguíssemos melhorar o desempenho, ótimo; se não conseguíssemos, tudo bem também. E músicas como 'Peaceable Kingdom' tinham essa pegada, essa energia. Sabe, você

entra no estúdio, começa a tocar e a pensar demais – tudo é desse jeito –, e assim se arrisca menos. Quando não se fica pensando e só se toca, as coisas surgem de um lugar diferente; você não dá muita bola e apenas segue adiante. E é um lindo reflexo de onde estava naquele exato momento. É isso que adoro nesse álbum."

De novo, há um fio condutor do que foi tentado em músicas anteriores, Geddy cantando num agudo moderado (contudo, de volta à mixagem, a voz não ficou tão nítida com o chimbal aberto e os próprios acordes de baixo), juntamente com um rock bem pesado dos tempos de Caveman, apenas possível quando o baixo está em frequência bem grave, e Neil destruindo na bateria com liberdade, como também faria mais tarde em Clockwork Angels.

O tema engenhoso e sutil das cartas de tarô que Hugh usou no encarte do CD (em contraste com a disposição aleatória de imagens em Test for Echo e Counterparts) revela a carta da "Torre" quando chegamos a "Peaceable Kingdom". Na verdade, nessa letra Neil se refere aos então recentes ataques terroristas de 11 de Setembro. Totalmente honesta, nebulosa e repleta de ação, há até mesmo uma referência às terras do reino para seguir o tema das cartas de tarô.

"The Stars Look Down" mantém o alinhamento em termos da banda criar uma sonzeira marcante. Há partes de guitarra invertida com elementos acústicos, acordes de baixo obscuros, mas a corredeira o atravessa de forma densa, Alex com muita eletricidade e Neil mais retraído abusando dos pratos. "Essa surgiu quando eu e Alex simplesmente fizemos alguns riffs juntos numa pegada mais funkeada", explicou Geddy a Karl Coryat, da Bass Player. "Quando chegamos ao refrão, tudo muda; eu entro num padrão dedilhado de baixo, com três ou quatro acordes que apresentam movimentos

circulares em torno de si. Alex se junta a mim no final da canção, fazendo a mesma coisa num violão de cordas de nylon, o que resulta numa orquestração interessante."

O título da música vem de um livro de A.J. Cronin, de 1935 (e do filme subsequente de 1939), mas é realmente apenas uma rampa para saltar. De novo, Neil é enigmático quanto ao que está tentando dizer nos versos, mas o refrão é muito claro, com Peart olhando para um cosmos indiferente enquanto questiona: "Foi algo que eu disse?" e "O que você está tentando fazer?".

"How It Is" é uma canção curiosa, uma espécie de guinada. Estruturalmente, voltamos à era de Roll the Bones e Presto, ou My Favorite Headache, devido à carga de melodia enfatizada pela suavidade da guitarra de Alex. Ainda assim o verso tem uma pegada new wave,

lembrando as ardentes explorações de sons dos anos 1980 para descobrir novos e contrastantes modos de se combinar guitarra, baixo e bateria. Como Geddy disse a Coryat, "essa música se encaixou facilmente; a melodia simplesmente saiu da minha boca e funcionou muito bem com a letra. Mas toda vez que tentávamos 'produzi-la', perdíamos alguma coisa, então decidimos que o melhor era voltar atrás e trabalhar com as jams originais que inspiraram a melodia. Alex acrescentou um pouco de mandola no começo e no meio, mas no geral essa faixa foi diretamente da 'jam para o disco'. Apenas tentei encontrar um riff de baixo mais elaborado e furioso para as estrofes – um pouco exagerado – a fim de contrastar com a natureza doce e melódica do refrão."

Essa canção contém um dos muitos acenos às fontes literárias de Neil, que cita algumas no programa da turnê de Vapor Trails.

“Liricamente, não havia um conceito geral, mas eu posso citar algumas fontes interessantes para alguns versos em particular, como Thomas Wolfe em ‘How It Is’ (‘foot upon the stair, shoulder to the wheel’ – ‘suba um degrau, faça o primeiro esforço’) e ‘Ceiling Unlimited’ (o título de Wolfe, Of Time and the River – Sobre o tempo e o rio, além da visão do mapa do delta do Mississippi, como sugerem os versos ‘winding like an ancient river’ – ‘serpenteando como um rio antigo’). ‘Ceiling Unlimited’ também oferece uma leitura divertida do lamento vitoriano às avessas de Oscar Wilde, ‘beber é a maldição da classe trabalhadora’, enquanto Victory, de Joseph Conrad, trouxe o verso ‘secret touch on the heart’ – ‘um toque secreto no coração’. ‘There is never love without pain’ – ‘Nunca há amor sem dor’ ecoa da minha própria experiência e do romance Sister of My Heart – Irmã do meu coração, de Chitra Banerjee Divakaruni, além de W.H. Auden e Edward Abbey (Black Sun) que influenciaram certos versos de ‘Vapor Trail’.”

Continuando com o método de essencialmente criar o posicionamento oficial dos álbuns à medida que eram divulgados na turnê, Neil explicou o seguinte: “Um artigo na revista Utne Reader chamado ‘What Do Dreams Want?’ – ‘O que os sonhos querem?’ contribuiu para minhas ideias em ‘Nocturne’, assim como o mantra enigmático ‘The way out is the way in’ – ‘O caminho para fora é o caminho de dentro’ contribuiu para ‘Secret Touch’. E fiquei impressionado com a abordagem psicológica para análise e interpretação do sonho, ‘without memory or desire’ – ‘sem memória ou desejo’. O artista tradicional quaker do século 19 Edward Hicks pintou não menos do que 60 versões da mesma cena bíblica,

‘Peaceable Kingdom’, enquanto uma série de obras do pintor canadense Paterson Ewen ajudou a inspirar ‘Earthshine’.”

A (quase) faixa-título do disco se move musicalmente como uma combinação de “One Little Victory” e “Test for Echo”, uma parte conduzindo de maneira surpreendente à parte seguinte, a bateria tribal saindo do nada, a melodia sofisticada e seu contraponto aguçando os sentidos. Em algum momento, alguém pode se perguntar “por que não a grafia canadense e britânica ‘vapour’ em vez de ‘vapor’? Foi decisão de Neil encurtar para a grafia do inglês estadunidense, enquanto Geddy e Alex teriam preferido seguir com “vapour”. O mesmo problema aconteceu com o álbum solo de Geddy, quando a decisão foi por “Favourite” para cópias vendidas no Canadá e no Reino Unido, e “Favorite” para aquelas vendidas nos Estados Unidos.

A letra de Peart para “Vapor Trail” parece nitidamente autobiográfica. O verso “All the stars fade away from the night/ The oceans drain away” – “Todas as estrelas perdem o brilho longe da noite/ Os oceanos se esvaziam” é de partir o coração. É um tributo ao poema de W.H. Auden “Funeral Blues”, lido pelo irmão de Neil, Danny, no velório de Selena.

“Definitivamente foi obra de Paul Northfield”, diz Alex a respeito do som amplificado da bateria no disco, também dominante em “Vapor Trail”. “Paul embarcou no projeto cerca de seis meses depois que havíamos começado. Não tínhamos certeza quanto ao arranjo de algumas músicas, e ele era bem objetivo na audição. Ajudou muito na sintonia fina de áreas das canções que nos deixavam inseguros, já que estávamos trabalhando nelas há tanto tempo. Fomos para o Reaction Studios, que tinha a fama de não ter um

bom estúdio para gravar bateria. Na verdade, era uma sala bem abafada. Um lugar mais para o jazz, muito seco. Paul chegou e reconstruiu o lugar para ficar de acordo com as expectativas dele – colocou gesso por tudo. Cada espaço aberto que encontrava foi reconfigurado com gesso. Ele realmente deu uma vida nova ao estúdio, e acho que fez um ótimo trabalho na bateria em si. Logo de cara a bateria alcançou um som que me impactou. Parecia que estávamos lá dentro da sala de gravação, o que não é uma coisa fácil de se fazer."

Alex fala também da temática das letras intensas de Neil, ainda assim um tanto misteriosas: "É óbvio, tendo passado por tudo o que ele passou, e pelo que nós todos passamos, definitivamente impactaria nos rumos desse álbum. Para mim, trata-se de um disco bastante otimista. Fala de recuperação e esperança, de um futuro, renascimento e seguir em frente. Há alguns momentos sombrios, alguns momentos tristes, mas em geral é sobre todas essas coisas que mencionei. Claro que as letras necessárias para passar essa mensagem cobrem um amplo território, de uma experiência bem pessoal a uma representação mais universal de tudo isso. Geddy e Neil trabalharam muito próximos para transmitir essa ideia. Neil sempre foi, acho, um autor que escreve do ponto de vista do observador. Ele não impõe uma coisa nem outra, mas deixa seus sentimentos de fora para adotarem um caráter mais universal. Com esse disco, foi uma experiência bastante pessoal, e eles trabalharam bem próximos de modo que a ideia que Neil tentava passar pudesse ser apresentada por outra pessoa, neste caso Geddy – que precisa cantar as letras com convicção. Então os dois trabalharam juntos e tudo foi feito de modo muito profissional. Não

há dúvidas de que há algo bem pessoal ali. Era questão de encontrar a melhor maneira de passar essa mensagem.”

Na opinião do autor, o momento mais artístico, mágico e emocionante de qualquer disco do Rush depois de Signals acontece no minuto 3:44 de “Vapor Trail”. Na reta final de uma passagem new wave dos anos 1980, impressionante e original – que lembra Waterboys, que lembra Big Country, que lembra Midnight Oil –, há um crescendo massivo impulsionado pela bateria. Assim que a tensão se dissipa, a banda colapsa num groove triste, que quase lembra Black Sabbath, sobre a repetição contínua de Geddy cantando “in a vapor trail” – “num rastro de vapor”. Rapidamente é normalizado por Alex acrescentando dedilhados elétricos que lembram o REM, mas por um breve instante, na saída, do minuto 3:44 até cerca de 3:53, temos apenas notas épicas e tristes de Alex e Neil tocando em alta complexidade. Não se tem muita certeza de que há baixo ali, e se houver, está apenas dando apoio a acordes terríveis de “Working Man” que emergem de Alex, escurecendo consideravelmente o que já é uma combinação lúgubre de música e palavras.

É difícil de acreditar que “Secret Touch” tenha sido escolhida como o segundo single do álbum. Chegando à posição 25 da parada de rock mainstream dos Estados Unidos, essa é uma música um pouco mais desafiadora ao ouvinte. Há acordes de baixo na abertura, uma parede sonora dissonante na estrofe e explosões chocantes que quase lembram o peso do Voivod.

Contudo, não há nenhum solo de guitarra de verdade. “Não fico solando tanto quanto costumava fazer”, explica Alex, conversando comigo na época. “Acho que eu costumava ter um solo

em quase todas as canções de todos os álbuns que já fizemos, mas deixei isso de lado por algum motivo. Adoro fazer solos e acredito relativa e objetivamente que eu seja um bom guitarrista quando se trata de composição de solos. Mas por alguma razão, nesse disco em particular, eu não sentia entusiasmo para isso. Há alguns, mas não acho que sejam importantes. Achava que seria ótimo se essas tais seções de solo fossem mais uma seção da banda inteira em que simplesmente mergulhássemos no instrumental e ficássemos todos criando um ritmo, respondendo uns com os outros. Isso foi muito mais gratificante."

Sem dúvida "Secret Touch" tem uma parte dessas, em que cada um dos músicos se mantém dentro de seus limites, mas podendo sair um pouquinho do combinado ou oferecer uma variação. Aqui há uma colagem de sons enlouquecedora que abre caminho para um riff de metal sinistro de Alex e para o baixo distorcido de Geddy no que só pode ser chamado de um intervalo casual ou espontâneo, antes que a banda retome os temas melódicos já estabelecidos para a canção.

"A meu ver, essa música foi uma ótima plataforma para exploração", continua Alex. "As guitarras ficaram altas no disco, sem dúvida. Tudo ficou. O baixo é alto, a bateria é alta, a guitarra é alta. Conseguimos capturar isso, e esse foi mesmo nosso objetivo desde o princípio. Tentei criar partes de guitarra que fossem simples e ainda assim parecessem mais complicadas ou complexas do que realmente eram. Entrei de cabeça nessa ideia da dissonância e com exploração de acordes, usando notas que são em geral dissonantes e criando tensão por meio disso. Nos últimos tempos, Geddy vinha tocando muitos acordes de baixo, e neste disco, eles se tornaram

um pouco mais dominantes com todo esse outro barulho de guitarra ao fundo. Criaram-se um senso de profundidade e uma dimensão maior fazendo isso."

"Essa faixa é meio uma extravaganza", explicou Geddy, novamente em entrevista a Karl Coryat. "Construímos a canção em torno desses acordes de baixo repetitivos que eu achava parecidos com trompas. O tom traz uma sensação hipnótica, e como não nos contentamos em apenas curtir essa sensação, tivemos que entrar com um pouco mais de força. Quando chegamos à ponte e os portões do inferno são abertos, há essas pontuações de baixo entrecortadas. Dupliquei-as, mas num dos canais entrei e trunquei as notas digitalmente para fazê-las parecerem abruptas e enérgicas de verdade. Há outro ponto em que estou tocando notas diretas em semicolcheia, e quando estávamos tocando juntos a princípio, podíamos ouvir o som dos meus dedos atacando as cordas, mas quando ouvimos a gravação não havia essa mesma 'pegada'. Então colocamos um microfone e gravamos o som dos meus dedos enquanto gravávamos as partes, e sutilmente usamos na mixagem. Não sei o quanto disso sobreviveu debaixo de todas aquelas guitarras, mas está lá."

"Earthshine" é outra faixa roqueira intensa, com Geddy cantando agudo, Alex enfatizando mais e de modo claro a distorção no pedal em comparação a outras músicas do disco. O baixo de Geddy tem mais daquela articulação old school do Rush aqui, significando uma retomada de Moving Pictures ou até anterior a ele e não tanto a hiperarticulação do final dos anos 1980 e começo dos anos 1990. O peso sombrio abre caminho para um dos refrões levemente célticos da banda, adjetivo que também de alguma forma

é apropriado para descrever o ganido de um solo substituto mais no final da canção e que depois retorna ao clima em elevação que quase parece um Mellotron.

“Reescrevemos por completo ‘Earthshine’, que justamente tinha sido a primeira canção que compusemos”, observa Alex. “Até mesmo a letra mudou um pouco. Em termos musicais, virou uma canção completamente diferente do que era, e já era uma música completa no início. Tínhamos todas as partes, a letra; havíamos trabalhado nela, estava tudo ali. Mas havia algo com relação a essa faixa que não nos deixava impressionados.”

Em certo sentido, foi uma revelação para a banda: sem qualquer prazo limite – e mesmo sem um resultado ou futuro previsível – eles podiam se dar ao luxo de descartar as ideias geradas no primeiro período longo de composição, cerca de cinco ou seis meses. Na visão de Geddy, a música original não fazia jus à letra majestosa de Neil. Não se tratava realmente de um fenômeno climático, mas na época se encaixava na concepção da inspiração de Peart pela natureza, “Earthshine” sendo um efeito que ocorre cerca de uma vez por mês, quando o lado escuro da Lua fica iluminado pelo “brilho da Terra”, que é, na verdade, nada mais que a luz do Sol refletindo a partir do nosso planeta.

“Sweet Miracle” é uma canção convencional no disco se comparada às outras, um hard rock melódico, coisa de cantor-compositor. É uma faixa que surgiu bem no início dos trabalhos, com Geddy particularmente comovido pela letra quase espiritual de Neil. Lee canta num registro mais grave e confortável, embora acrescente algumas harmonias mais agudas ao fundo. Mais uma

vez, Peart fica apenas atacando seu conjunto de pratos, criando um rock casual de bar que lembra uma balada.

Geddy diz que “Nocturne” surgiu no finalzinho das sessões de composição, as quais resultaram em cinco ou seis canções criadas rapidamente a partir das jams que ele e Alex faziam e que consideram algumas das melhores que já realizaram. É um tanto crua e centrada no baixo e na guitarra com selvageria – o verso é construído de duas ou até mesmo três faixas distintas de baixo, sem guitarra, com Neil tocando basicamente o chimbal. Mas à medida que o drama se desenrola, há os elementos de guitarra intrusivos e malévolos de Alex, e depois um intervalo que vira quase um punk rock. Em apoio à letra de Neil – essencialmente uma exploração temerosa de um estado onírico –, o acompanhamento musical é ao mesmo tempo nebuloso e agitado. De forma interessante, a ameaça da narrativa não tem tanto a ver com pesadelos, mas com o fato de os sonhos serem poderosos demais, uma mineração noturna ameaçadora para a sanidade no estado desperto.

“Freeze” recebe um subtítulo indicando que se trata da quarta parte da Tetralogia do Medo, “Fear”, com o Rush rompendo as regras das trilogias. Das quatro canções, é a que mais aborda o medo em si, literalmente ficar congelado pelo temor, nominalmente durante algum tipo de confronto no centro da cidade de manhã cedo. Para recapitular: a primeira parte da trilogia é a música “The Enemy Within”, de Grace Under Pressure; a segunda é “The Weapon” do disco anterior, Signals; e a terceira é “Witch Hunt”, do disco anterior a Signals, Moving Pictures.

Na questão musical, temos o modo mais experimental do Rush. O que se tem é o Primus sem o cachimbo de marinheiro,

embora um King Crimson dos dias atuais também seja evocado. Dito isso, é uma joia escondida no final de um álbum que tem quase 70 minutos de duração. Os acordes de baixo criam boa música? É discutível – em todo caso, ao longo do disco, as canções poderiam ter adquirido mais força sem eles. Mas “Freeze” é um exercício de noise-prog completo, todas as circunstâncias da ansiedade do álbum vindo à tona, quase como se os integrantes estivessem executando um último arranque dos motores.

Como Geddy revelou à revista Bass Player: “Estávamos loucos para trabalhar em algumas mudanças de compasso esquisitas porque não fazíamos nada disso havia algum tempo, então fizemos uma jam que tocamos em sétima. Mas então tive a ideia de formatá-la digitalmente em torno da letra da canção. Quanto mais eu tocava acompanhando a faixa no computador, mais esquisito o tempo ficava. Decidi que o baixo e a guitarra deveriam ser repetitivos e hipnóticos, mas desconsiderei qualquer regra para o tempo; moldei os compassos de cada seção de estrofes conforme o número de batidas que eu precisava para encaixar o vocal de forma adequada. É por isso que a contagem ficou difícil nessa música. Não há qualquer norma quanto ao momento em que uma batida é deixada de lado ou acrescentada. A ponte é uma jam de baixo e guitarra que deixamos virtualmente como era.”

A última faixa de Vapor Trails é “Out of the Cradle”, com o retorno dos acordes de baixo, embora Geddy diga que a intenção era usar o instrumento para criar o que seria um piano tradicional. Neil segura um ritmo prestes a se libertar, usando o recurso de substituir os esperados golpes na caixa pelo tom-tom e depois uma típica pausa por uns instantes. Mas, é claro, como quase sempre é

o caso, isso serve para a criação da base das estrofes e refrões seguintes quando a batida retorna. A música se encaixa na parte alegre do álbum, e o mesmo vale para a letra, com Neil celebrando o milagre que é a vida, num rock interminável (até o fim). Peart se inspirou num poema de Walt Whitman chamado “Out of the Cradle Endlessly Rockin” – “Do berço que balança sem cessar”, o qual é bem mais longo e cobre um território muito maior. Contudo, ainda mais distantes estão os dias em que Neil essencialmente resumia Coleridge – essa letra é muito mais uma abstração que pega uma ideia inicial e a explora ao máximo. Em entrevistas, Peart explicou que apelou para o motociclismo a fim de ser embalado e acalentado, portanto se trata de um resumo adequado dos eventos. É claro que há entrelaçamentos entre o conceito e a música de verdade, laços que Whitman também fazia com regularidade.

Alex encerra “Out of the Cradle” com um som de guitarra que parece um urro, mas não é o fim de Vapor Trails. Como já mencionado, o álbum receberia um remix completo, os integrantes da banda estimulados por críticas favoráveis à remixagem de duas faixas, “One Little Victory” e “Earthshine”, executada por Richard Chycki para a compilação Retrospective III.

“Até chegarmos à mixagem, tudo estava indo bem”, explica Paul Northfield. “As dificuldades – as grandes dificuldades – de Vapor Trails surgiram durante a mixagem. Mixamos o álbum no Metalworks. Comecei o processo, e antes do Natal fomos para o estúdio maior, que é uma sala de controle muito ampla, com uma mesa novinha, e inicialmente tudo foi bem tranquilo. Antes do Natal, eu já tinha mixado dois terços do disco, e todo mundo parecia bem

contente. Pensávamos ‘Uau, essa foi a sessão de mixagem mais fácil que já fizemos’.

“Depois do feriado, voltei e recebi um telefonema de Geddy dizendo: ‘Olha, precisamos conversar’. Ele falou: ‘Estivemos ouvindo o material, fora do estúdio; o som parece muito comprimido, não parece certo’. Geddy queria me mostrar alguns discos de que gostava, e ouvimos todos na sala de controle, e me pareceu, bem, bastante diferente do lado de fora. As diferenças entre os discos tocados na sala de controle e o que estávamos fazendo não eram tão perceptíveis, e então começamos a questionar a sala de controle em si, ou o lugar onde estávamos mixando, o que foi frustrante, para dizer o mínimo.

“Então decidimos – ou melhor, eu decidi – nos mudar para uma das outras salas do Metalworks, onde eu já tinha experiência, e recomeçamos do zero. Essencialmente estava tudo indo muito bem, mas foi difícil. Alex se demonstrava interessado numa abordagem mais intensa e agressiva para a mixagem do que talvez... Eu não diria que aconteceu algo entre Geddy e Alex, porque não foi assim. Também não estava me sentindo confortável em deixar o disco com a guitarra tão agressiva da forma como Alex queria. Mas acho que, de certo modo, foi uma frustração dele. Então o processo se tornou difícil, e a decisão tomada foi que procurariam outra pessoa para mixar, alguém que não estivesse tão envolvido com o trabalho. Essa foi a decisão, e não posso discordar deles. Quero dizer, foi o que aconteceu.

“Assim Dave Leonard foi chamado para mixar, alguém com quem Geddy tinha trabalhado. Achei que ele trouxe uma musicalidade interessante para algumas partes, mas ironicamente,

no final de tudo, as mesmas críticas que tínhamos quanto à mixagem no começo, que estava comprimido demais, acabaram sendo o problema com o álbum na totalidade. Fosse a mixagem ou a masterização em maior parte, o problema era esse. Nesse ponto, eu já não estava mais envolvido com o disco. Na época estava ocupado com outro álbum, do Porcupine Tree. Então, no último mês da mixagem e masterização, eu estava em casa, na Inglaterra, trabalhando em outro projeto.

"Fazer aquele disco tinha sido uma jornada tão longa que, quando ficou pronto, acho que todo mundo estava cansado de tudo, a ponto de não estarem prontos para um posicionamento crítico. Como consequência, a masterização exageradamente agressiva, em retrospecto, está clara para todo mundo ver. Acho que todos concordam com isso neste momento. Na época ficou claro o que estava acontecendo, mas acho que era tarde demais. Os caras da banda estavam exaustos com o processo todo."

"Ao mesmo tempo, havia muito entusiasmo pelo disco", continua Paul. "Para cada pessoa que demonstrou preocupação com a qualidade sonora, havia um grupo que estava bastante entusiasmado com a energia dele, com o fato de que era um álbum poderoso. Quanto ao aspecto musical e à composição, havia mesmo um material excelente ali. Mas fico contente que tenha sido remixado. Ele se beneficiou de verdade com alguém de fora repassando tudo. Porque há ótimas performances e uma excelente musicalidade nesse álbum. Foi um tempo e um lugar – um tempo muito difícil emocionalmente – para aquele disco ser feito, e isso fica aparente."

Como Neil explica no programa da turnê de Vapor Trails, “no universo autossuficiente do nosso trabalho, tudo andava bem tranquilo, e foi apenas quando passamos para a etapa final da mixagem que ficamos sem saída. Parecia que todos nós, inclusive Paul, tínhamos nos mantido tão profundamente imersos no material que não podíamos mais dar um passo atrás e ouvir as canções como um todo. Depois de algumas tentativas insatisfatórias, chamamos um especialista, David Leonard, que conseguiu navegar pelas partes e fazê-las brilharem e se renovarem, encontrando as dinâmicas e texturas ocultas e destacando as sutilezas da música e dos instrumentos. E foi assim que de repente nos demos conta de estar há mais de um ano trabalhando nesse projeto.”

“Enquanto dedicávamos tanto tempo e cuidado a cada detalhe do conteúdo e da execução das músicas”, continua Peart, “não prestávamos atenção à duração delas, e começamos a nos preocupar se todas as 13 iriam caber num CD, que pode ter apenas 74 minutos. Havia conversas sobre deixar algumas canções para uma coletânea posterior ou algo assim, mas o Rush nunca tinha deixado qualquer ‘faixa previamente não lançada’ para que alguém a capitalizasse depois, e não começaríamos a fazer isso naquele momento. Todas as canções tinham exigido muito tempo e esforço, e não podíamos cogitar deixar qualquer uma delas para trás. Felizmente, somaram pouco menos de 67 minutos, então fomos poupados de decisões dolorosas.

“O último grande desafio que enfrentamos, como sempre, foi estabelecer a ordem das faixas, e ficamos embromando até o último minuto. Contudo, nunca duvidamos de qual música abriria o álbum, já que ‘One Little Victory’ se tornou o anúncio estrondoso de ‘eles

voltaram!’. Sabendo que nossa música não é nada a não ser idiossincrática e não se importa de verdade em agradar o ‘gosto’ popular, também imaginávamos slogans de propaganda com os seguintes dizeres: ‘Se você já não gostava antes, agora vai realmente odiar!’ ou ‘E aqui está um pouco mais daquilo tudo que vocês sempre odiaram no Rush!’.”

As reclamações de Alex quanto à mixagem de Vapor Trails tinham a ver com o fato de que certas nuances da guitarra, e em especial do violão, se perderam, mas também de que havia distorção, sons crepitando e excesso de compressão. As mudanças mais salientes no remix são que o bumbo e a caixa de Neil ganham mais ataque e força, algo que também se aplica ao baixo de Geddy. Isso acrescentou solidez, energia e vitalidade às músicas. Num alívio e de modo impressionante não se perdeu força alguma – a nova versão simplesmente parece mais rock de arena e ainda mais valiosa, menos lamacenta, já que Bottrill não desligou o baixo e transformou Vapor Trails em Presto.

“É um dos meus discos favoritos entre todos que fizemos”, resume Geddy. “Tem uma coisa nele que é verdadeiramente crua e apaixonada. De certa forma, mesmo que não se pareçam, há um tipo de foco que me lembra de 2112, de certo modo, essa coisa de tocar com atitude, de ter colhões. É um verdadeiro álbum de música bem tocada. Alex e eu compusemos durante muito tempo. O primeiro material que escrevemos não estava muito bom, e descartamos várias coisas. Quase precisamos escrever um disco de treino antes de chegarmos ao álbum para valer. Longos anos se passaram até que voltássemos a compor juntos. Mas tínhamos que tirar muita coisa de dentro de nós, sacudir a poeira.

“Porém, quando finalmente começamos a extrair bons resultados, eram só jams, coisas que tocamos juntos e acabaram sendo gravadas. Deixamos as máquinas rodando, gravamos e modelamos as canções a partir dessas performances espontâneas. Aprendemos uma lição bem importante com isso. É preciso respeitar uma performance, principalmente se for improvisada. E acho que muito do espírito desse disco vem do fato de que algumas partes vinham dessas jams originais. Muitas dessas músicas, ou as partes finais de guitarra e baixo, eram apenas coisas que surgiram das nossas jams. Há uma honestidade real nisso.”

Alex acrescenta: “Acho que Vapor Trails requer mesmo quatro ou cinco audições antes que se tenha uma noção do que é o álbum e para onde está seguindo. Requer um comprometimento por parte do ouvinte para ser entendido. Há muito conteúdo para digerir. Para nós, música é isso. Na nossa, gostamos de desafiar o ouvinte e criá-la de modo que, toda vez que a ouvir, escute algo a mais ou tenha uma

reação emocional diferente que não havia sentido antes com relação a uma determinada canção.”

As expectativas estavam elevadíssimas para a primeira turnê do Rush depois de cinco anos de pausa. Os ingressos foram vendidos rapidamente, oferecendo à banda um vislumbre do que pode acontecer diante de uma demanda reprimida, coisa que apenas haviam conjecturado no passado, fosse com relação a turnês, discos ou até mesmo entrevistas. Alguém deve ter lembrado também que esse hiato poderia ser um tiro pela culatra – poderiam ter caído no esquecimento –, o que com toda a certeza não foi o que aconteceu aqui. Memoravelmente, a turnê Vapor Trails provou que o

Rush podia lotar arenas durante duas décadas, de fato, em todas as turnês desde 1980, algo bastante incomum, mais parecido com um prolongamento gentil e tranquilo do ciclo álbum/turnê que começou no início dos anos 1990, apenas com alguns hiatos moderados.

Com relação a fazer grandes shows em vez de pequenas apresentações em bares, na época da turnê Vapor Trails Alex fez a seguinte observação: “Sabe, fizemos um show pequeno na Alemanha na última turnê. Capacidade para 1.200 pessoas, um tipo de clube modesto. E sempre nos perguntam isto: ‘Você sente saudade de quando tocava em bares? Estar bem ali pertinho do público?’. E não, não sinto. Estamos tocando em grandes arenas já há tanto tempo que é o lugar onde nos sentimos confortáveis. Para nós, esse é o nosso palco mais íntimo. Há um senso maior de poder, acho, dentro de uma arena. A iluminação pode ser mais dramática; a fumaça no palco pode acrescentar um ar de mistério ao que está acontecendo.”

No final, Alex e a banda se depararam com uma grande agitação em todos os lugares com a chegada de Vapor Trails. Era necessário desenferrujar, um novo show precisava de planejamento e, é claro, muitas entrevistas tinham que ser concedidas para contar ao mundo que os ícones canadenses do rock progressivo estavam de volta. “É um pouco arrebatador”, observou Alex. “Sempre demos muitas entrevistas antes de um lançamento, mas a carga de trabalho dessa vez é quatro vezes maior do que jamais foi. Acho que o motivo é porque estivemos ausentes por cinco anos. Os tempos mudaram. A internet se tornou bem mais importante, então agora há muitas entrevistas para websites. Acho que fizemos um

disco muito bom, e as pessoas estão ou surpresas ou muito interessadas nele. Simplesmente elevou a quantidade de trabalho."

"Isso significou um tempo difícil para todos nós", explica Neil, com certo distanciamento. "Havia as batalhas sonoras no lado melódico da banda, e Alex e Geddy tinham feito um álbum solo cada um nesse ínterim. Então voltaram como pequenos ditadores. Não acho que se importam que eu diga isso, e sabendo que fizeram tudo sozinhos, compuseram a música, estiveram no controle de tudo, da produção, da direção de arte e tudo mais, fizeram do jeito que queriam. Então estavam vindo desse lugar.

"E eu estava vindo de um lugar perdido. Adoro a imagem do motociclista fantasma e das trilhas de vapor, era um meio para eu poder processar toda aquela experiência horrível e o que devo ter aprendido com aquilo. Portanto, também foi muito difícil, para todos nós, encontrar um equilíbrio, um ponto em comum, como descrevi, de que precisávamos. A energia em comum, mesmo que nós concordássemos com alguma coisa. Então, se puder encontrar um ponto central, ótimo, é isso que vai satisfazer a todos nós. E não é uma concessão, escolho essa palavra cuidadosamente.

"Foi um período difícil quando nos reunimos. Eu me senti inquieto ao começar a escrever as letras, sabe, escreveria a respeito de quê? Estando daquele jeito, com raiva e confuso. É algo que vem à tona. Mas fiquei muito intrigado, anos mais tarde, ao ouvir tudo isso no modo como tocava bateria. Posso ouvir o que construí a partir daquilo e soube de onde estava vindo na época. Tratava-se de um reflexo de quem eu era naquele tempo. Depois, fiquei seis ou sete anos sem ouvir Vapor Trails. Saímos desse álbum e fizemos Snakes & Arrows, que surgiu de um momento muito

diferente em nossas vidas. E, no final das contas, era um momento bom.”

“Mas Vapor Trails, assim como Hemispheres, tinha que ser feito”, continua Peart. “Um dos meus ditados favoritos é: ‘O que não pode ser mudado deve ser encarado’. Esse foi o caso – tivemos que passar por Vapor Trails para chegar a Snakes & Arrows. Esse foi o preço a pagar. E tivemos que passar por Hemispheres para nos libertar. E, só para voltar um pouco mais ao passado – porque é um ciclo lindo –, na época em que fizemos o disco, já havíamos decidido que nunca mais faríamos outro Hemispheres de novo. Aquele álbum nos exigiu tanto que nos demos conta de que, ok, já chega. Sabíamos que estávamos seguindo em frente, com relação ao estilo e à longa duração das canções, nossa abordagem deixava de lado aquela coisa de grandes temáticas. E o mais interessante é que, naquele momento, foi tudo orgânico. Ok, chega!

“E com Vapor Trails também foi uma luta para conseguirmos acertar e tivemos que superar os mesmos obstáculos que em Hemispheres. Nada parecia se encaixar com facilidade, e levamos muito mais tempo do que qualquer outro álbum porque gravamos à medida que as coisas surgiam, fizemos demos e gravamos o disco inteiro no mesmo país, o que foi bom. Hoje posso ver o que deu certo e o que deu errado, quais falhas existem ali e por que minha raiva e confusão às vezes eram boas e às vezes não para o modo como toquei bateria – posso ver isso com clareza. Mas não exclui o fato de que esse disco seja muito importante e, no geral, um passo muito positivo.”

Como mencionei, em paralelo à gravação de Vapor Trails, Neil estava lidando com o livro Ghost Rider – A estrada da cura. Em sua

obra, Peart realmente se abre a respeito de si mesmo. Embora seja avesso ao processo de entrevistas, através da escrita, ele é franco do começo ao fim. Sendo um notório recluso desde sempre, com seu livro Neil supera até mesmo as estrelas do rock que com regularidade interagem com os fãs e sempre concedem muitas entrevistas: de modo impressionante, ele é mesmo um livro aberto, literalmente.

“Bem, há uma ironia dupla nisso tudo, acredito”, ri Peart. “Apesar de ser bastante reservado e introvertido, adoro falar sobre minha vida – mas

sou eu quem decide o que será revelado. E, sabe, as crônicas no meu site são um exemplo perfeito disso. Minha válvula de escape criativa tem sido a escrita já há algum tempo. A cada intervalo na turnê, escrevo um ensaio ilustrado por fotografias que descreve minhas experiências e pequenas histórias, como a da senhora idosa e seu Buick, pequenos incidentes e observações que faço sobre a natureza, o clima, ou qualquer outra coisa – está tudo lá. Mas não é algo privado, entende? Não há fotos com meus amigos, ou da minha esposa, ou da minha casa, nada disso. É sobre minha vida profissional. Há uma distinção muito clara para mim entre o que é público e o que é privado. E, sim, meus livros são sobre minha vida, e todos que já publiquei são livros de viagem autobiográficos, que não deveriam ser nada reservados, mas ainda assim de certa forma são. É uma coisa de escritor para leitor, como qualquer um dos meus escritores favoritos. Nunca me senti tentado nem mesmo desejei fazer parte das vidas deles. Devo admitir que o culto às celebridades nunca me afetou, nem mesmo quando eu era garoto. Por exemplo, nunca quis forçar minha presença na vida de

Keith Moon, entende? Eu podia tocar as músicas dele na minha mesa na escola, e isso me bastava."

Assim que a turnê Vapor Trails começou – para muitos fãs algo difícil de acreditar –, as multidões carentes de Rush foram agraciadas com cinco faixas do novo disco, sendo elas "Earthshine", "One Little Victory" e "Secret Touch", além de "Ceiling Unlimited" e "Ghost Rider" em noites alternadas.

"Geddy e eu ouvimos muito material", explicou Alex na época, sobre como chegaram a um conjunto satisfatório de canções. "Decidimos que queríamos dar uma chacoalhada no setlist: renovar, deixar de fora aquelas músicas que talvez uma parte do nosso público já estava acostumada a esperar, e misturar de tudo um pouco, tocar faixas que nunca havíamos tocado antes ao vivo ou que fazia muito tempo que não tocávamos. Isso nos exigiu repassar todos os álbuns e ouvir tudo de novo. Ouvimos Caress of Steel, Hemispheres e, cara, fazia muito tempo que não escutávamos esses discos.

"Nosso sentimento no geral foi de que ainda eram discos muito bons", continua Lifeson. "Nossa lembrança deles era bastante diferente do que acabamos redescobrindo. 2112 também continua bom, foi um período excelente. Há muita raiva naquele álbum, e acho que se destaca como uma ideia, assim como uma obra musical. Hemispheres foi um disco de transição para nós, o último daquela nossa fase de grande obra conceitual. Houve sempre uma questão de saber se foi um grande trabalho nosso ou se talvez não tenha sido lá essas coisas de fato, mas acho que se destaca musicalmente. Há algumas canções que não podemos evitar de apresentar, como 'Tom Sawyer' ou 'Spirit of Radio', são ótimas para

se tocar de qualquer maneira, então tudo bem. Mas ficamos mesmo cansados de tocar repetidas vezes algumas músicas. Seria interessante nos desafiarmos um pouco mais, particularmente com o material mais antigo que já era desafiador de se tocar naquele tempo."

Dando mais detalhes sobre o processo de retomar os discos mais antigos, Alex conta: "Minha lembrança é de que as coisas eram bem menores e mais amadoras. Quando ouvimos todos aqueles álbuns antigos, Fly by Night, Caress of Steel, A Farewell to Kings em especial, Hemispheres, todos eles ainda são muito bons. Havia grande energia, força e espírito no jeito como tocávamos. Quando se ouve uma coisa que fizemos há 25 anos, depois de 20 anos sem escutar de novo, torna-se uma experiência reveladora. Nós nos sentimos bem melhor quanto ao nosso catálogo nesse ponto. Percebemos que algumas dessas canções realmente melhoraram com a maturidade. Vamos abordá-las de um modo um pouco diferente do que fazíamos quando tínhamos 20 e poucos anos, quando compusemos tudo isso. Sem dúvida tocaremos com uma percepção diferente de pegada e ritmo."

O primeiro show da turnê foi em Hartford, Connecticut, em 28 de junho de 2002, isso depois do último show da turnê Test for Echo em Ottawa, em 4 de julho de 1997, quase cinco anos antes.

"Hartford, Connecticut. Uau, aquilo foi incrível", reflete Ray, contando que depois da apresentação Neil parecia muito feliz. "Ele veio até mim e me deu um abraço, e dizia: 'Foi bom, foi bom'. Certa autoconfiança estava de volta. É por isso que estávamos em Hartford, um mercado secundário, e não num lugar grande. Esse é o estilo do Rush de fazer as coisas. A banda poderia ter capitalizado

com o retorno e usado o primeiro show como um grande acontecimento em algum lugar, mas não é o modo como trabalham."

"Ele tem um pouco de medo de palco de qualquer maneira", lembra Geddy, que tomou para si a tarefa de manter Neil engajado e animado durante o set. "Faz parte das atribuições do meu cargo. Mas foi muito duro para ele. Foi duro para todos nós nos mantermos tranquilos, porque havia várias emoções envolvidas. E não acho que esperávamos que fosse tão intenso até entrarmos no palco. Acho que Neil esperava, mas eu não fazia ideia. Pensei, 'de volta ao trabalho', e Alex também. Houve um momento quando nos reunimos ao redor da bateria, na primeira música. Sabe, de olhar bem dentro dos olhos. Temos esses pequenos recursos que usamos para fazer contato uns com os outros, e isso nos faz sorrir. E depois de três ou quatro músicas estávamos todos bem."

"Você pode se tranquilizar na composição ou gravação, e se não der certo, tenta de novo", observa Neil. "Um show não funciona dessa maneira. Há uma ressonância completamente diferente e outro tipo de vulnerabilidade. Tentamos dar o nosso melhor no palco e falhamos. Sempre. Ninguém está o tempo todo no seu melhor. Então há uma autoavaliação subjacente constante e certa insegurança, você está literalmente vulnerável, não só por dentro como por fora. E assim voltamos àquela noite, houve vários momentos em que olhamos uns para os outros, e se o rosto pudesse falar, os nossos falariam bem alto. A carga emocional de tudo isso, e tendo que atravessar as chamas para voltar à essência... Mas nos bastidores estávamos muito ansiosos, focados, intensos. Era um estado mental marcante, não exatamente

nervosismo, mas havia aquela tensão, sabe? Eu estava bastante focado numa única coisa: 'Tenho que fazer esse show agora'."

"Devo admitir que senti sim", conta Neil ao responder se sentiu a pressão de todos os olhares sobre ele naquela noite. "Mais uma vez, naquele tempo todo, eu estava vulnerável. E não gosto que as pessoas saibam tanto sobre a minha vida. Era inevitável, é claro, naquela época, então tive que lidar com aquilo. Mas há um lugar interno em que me coloco quando estou tocando, e o lado externo se torna um luxo. Quando estou concentrado, fico tão imerso nesse mundo interior de milissegundos e tons e expressões e tudo mais, de esforço. Sabe, ter que trabalhar numa habilidade física intensa tanto quanto mental. Então, quando tenho a oportunidade de sair e observar os outros, é um luxo. Mas aquela noite foi assim."

Alex recorda: "Foi interessante porque, sendo o primeiro show, havia muitos amigos e convidados lá. O camarim parecia uma colmeia movimentada, e gostamos de ter um camarim bem tranquilo, um lugar pacífico. E, é claro, eles realmente queriam fazer parte daquilo. Entramos no palco, e me lembro de olhar para o público e ver pessoas chorando, sabe, naquelas primeiras fileiras, porque estavam tão felizes que havíamos saído daquele período sombrio e estávamos ali. Acho que isso lhes deu algo ao que se agarrar, saber que em nossos piores períodos havia uma luz em algum lugar. E me lembro de alguns momentos, nós três, quando Geddy e eu ficamos bem ali com os pés no praticável de Neil, totalmente conectados, foi um sentimento maravilhoso. Sentimos vários nós na garganta naquela noite."

"Foi difícil porque todo mundo sentia a tristeza que Neil vivenciou", explica Howard, membro da equipe sênior que recebeu a

tarefa de tornar suave uma experiência como essa. “Foi difícil no que diz respeito ao que fazemos. Tivemos que subir no cavalo e galopar, mas é algo familiar para nós, para a banda, para todos. Quero dizer, é hora de ir. Vejo tudo isso como um tipo de acampamento bacana. Principalmente quando eu era mais jovem, quando embarcava numa turnê, ficávamos animados porque parecia que estávamos reunindo nossa turma para ir acampar. Você sabe que vai se divertir, e era assim com a gente. Entrávamos no ônibus e visitávamos todas aquelas cidades, e parecia uma grande excursão de colégio. A camaradagem, a estrada e o incentivo pelo que realizamos mantêm a motivação. Você apenas volta lá e faz o que tem que ser feito. É fácil para todos fazer isso. A parte difícil foi lidar com a questão emocional de tudo o que aconteceu, ter sensibilidade quanto a isso.”

“Depois de cinco anos, não se sabe”, reflete Howard Ungerleider, sobre a possibilidade real de o que estava acontecendo em Hartford acontecer novamente. “Quem poderia saber? Mas um pintor nunca deixa de pintar seus quadros, e um músico nunca deixa de tocar. Trabalhei para um cara chamado Brian Auger, um músico incrível com seu Hammond B3, e ele foi um dos que ensinaram Keith Emerson a tocar teclado. Esse cara deve ter 70 anos e ainda toca; nunca para. Quando se é ótimo em alguma coisa, não vai parar a menos que seja obrigado por algum problema físico. Mesmo Oscar Peterson, que sofria de artrite no final da vida, pouco antes de falecer; mas quando se é músico, continua tocando. Se é criativo, vai continuar criando. E esses caras parecem ser uma rica fonte de criatividade, principalmente quando se trata de composição. Você

tem o melhor baterista do mundo tocando bateria. Quero dizer, é muito bacana."

"Mas ainda era inacreditável", continua Howard, contando sobre o momento em que soube do retorno de Neil. "Não fazíamos ideia do que iria acontecer. E não esperávamos que fosse acontecer um dia, porque o Rush é o Rush. Tem três caras na banda. É preciso três caras para que ela exista. Mas, claro, ele realmente voltou, e não apenas voltou, voltou com garra, o que foi inacreditável. Recebi um telefonema de Geddy dizendo: 'Ei, vamos voltar para a estrada'. E Alex disse a mesma coisa: 'Vamos voltar, gravar um álbum', e fiquei tão feliz quando ouvi isso. Não estava feliz por mim, estava feliz por eles. Foi uma das melhores notícias que recebemos. Só o processo de Neil superar tudo aquilo já foi incrível. E é por isso que é preciso respeitar a vontade dele. Tem que lhe dar privacidade, tranquilidade e tempo, o que ele quiser fazer – dar espaço porque merece."

"Ver a força e a musicalidade de volta, sim, foi simplesmente maravilhoso", continua Howard sobre Hartford. "Era um show numa arena aberta, em Meadows, e foi uma sensação muito boa. A primeira apresentação de qualquer turnê é meio tensa porque não fazíamos isso há algum tempo. Memoriza-se todas as deixas, e eles têm que lembrar todas as letras e tudo mais. É possível traçar um paralelo. É como um casamento entre iluminação, coreografia e música. Mas foi realmente, realmente muito bom, e desse ponto em diante as coisas só fluíram."

"Quero dizer, o legado deles tem a ver com uma banda com três dos melhores músicos que já existiram", diz Howard. "Pode ser que alguém discorde, mas reconheço um talento porque estou ali

testemunhando todos os dias. Desafio quem está aí fora a tentar fazer o que esses caras fazem no palco todas as noites, e fazer tão bem quanto eles. O Rush é uma banda que será lembrada por várias gerações, e o fato de que já existem três gerações de fãs é muito impressionante."

Parte dessa base de fãs ao longo dos anos incluiu um número cada vez maior de celebridades. "Ah, com certeza, há muitas celebridades que são fãs do Rush", concorda Ungerleider. "É surpreendente porque há muitos atletas. Randy Johnson esteve no palco com a fantasia de galinha, junto à máquina de assar frangos. Há muitos jogadores profissionais de golfe que vêm aos shows. Jack Black também aparece. Vemos outras bandas presentes – elas estão constantemente assistindo ao show. Sabe, as bandas mais jovens idolatram o Rush. Os caras do Tool também já apareceram. Minha empresa faz produção de design, e fazemos muitas outras turnês. Fazemos os lasers para o Tool, então somos amigos deles. Maynard tem uma vinícola, e ele trouxe o vinho para Las Vegas e presenteou o Rush – um cara muito legal. Eu soube que Will Ferrell esteve no nosso show. Pessoas que não esperávamos que viessem. Parece que mais gente está vindo agora."

Com a ajuda de Howard e outros especialistas, um deles Geddy Lee, que nesse ponto já tinha se tornado um ávido profissional de artes visuais com algum conhecimento técnico, o Rush criou uma grandiosa experiência cinemática para a turnê Vapor Trails, oferecendo uma sinfonia de imagens (as principais em torno do tema do dragão) para operar em sincronia com efeitos pirotécnicos imensos e absolutamente precisos ("essa turnê está um calor de matar, isso posso te dizer", ri Alex), sem mencionar uma

coleção de máquinas de secar brancas, com as roupas girando a noite toda durante o show.

"George Steiner, da nossa equipe, foi quem comprou as secadoras", conta Alex. "Ele foi atrás das máquinas e as ajustou um pouco, tirou a parte do aquecimento para que funcionassem sem ar quente. E instalou luzes de aterrissagem de aviões dentro delas, de modo que, quando as abrissem, elas brilhassem. Tínhamos que colocar moedas de 25 centavos de dólar canadense para fazê-las funcionar. Todas as noites chamávamos convidados até o palco para colocar as moedas nas máquinas e mantê-las em funcionamento." Quanto às tarefas domésticas, Alex comentou que a cozinha também era muito bem equipada: "Trouxemos nosso próprio chef para essa turnê. Nossa comida era sempre fresca, orgânica. E podíamos elaborar os cardápios conforme nossas preferências individuais. Então foi ótimo tê-lo conosco".

Geddy dá uma cor especial à história do celebrado vídeo ao vivo do Rush, sendo o da turnê Vapor Trails o mais caro até aquele momento: "Tenho um grupo de animadores com o qual trabalho. Norm Stangl, da Spin Productions aqui de Toronto, tem sido meu braço direito nesse campo há 20 anos para criar animações esquisitas e todo nosso material do telão de fundo. Todos os anos tentamos fazer algo diferente ou inventar algum efeito interessante ou piada, e nos divertimos muito criando essas coisas. Em geral usamos animadores de estilos distintos todas as vezes só para obtermos um visual diferente. É realmente uma das partes mais divertidas do meu trabalho, e é algo pelo qual eu estava ansioso durante a preparação da turnê, poder me sentar com a equipe de

criação e ter uma dessas reuniões onde apenas jogamos todo tipo de ideia maluca no ar.”

“Dessa vez eu queria fazer uma coisa bem inovadora e espontânea”, continua Ged. “Entramos em contato com um cara chamado Greg

Hermanovic, da Derivative, que inventou esse software touch muito bacana que nos permitia ter um VJ ao vivo na estrada conosco. E o que fizemos foi criar conceitos ao vivo para cerca de 15 canções, ele elaborou elementos que se misturavam em tempo real todas as noites. Alguns deles eram puramente abstratos, outros eram representativos, e demos mesmo início a uma nova era.

“Como resultado, nenhum show era igual ao outro porque Jim Ellis, que era nosso operador, tinha a capacidade de improvisar noite após noite. E às vezes a combinação ficava simplesmente fantástica. Era possível assistir a dois shows que realmente não seriam iguais, embora os elementos fossem os mesmos. Dependendo de como ele estivesse percebendo o clima e de como a banda estivesse se sentindo naquela noite, a apresentação ao nosso redor variava. E, é claro, quanto mais a turnê avançava, mais ele vinha com novas ideias, então o show continuava crescendo visualmente. Foi fantástico de verdade, achei que deu supercerto, melhor do que eu esperava. Foi um acréscimo maravilhoso ao show.”

Geddy deu corpo ao conto do dragão, predominante no filme, e depois falou sobre a embalagem do subsequente memento ao vivo do DVD Rush in Rio: “No design original de Vapor Trails, Hugh Syme tinha uma versão em que, na contracapa, bem pequeno num canto, havia um dragão minúsculo que era a fonte de uma grande

trilha de vapor. E durante a pré-produção para a turnê, eu estava buscando ideias de animação para usarmos ao vivo. Fiquei pensando como seria explorar um pouco mais aquele pequeno dragão, transformá-lo num personagem, o que a equipe da Spin Productions acabou desenvolvendo numa figura impressionante que usamos durante 'One Little Victory' nos shows. Foi um modo bacana e divertido de usar aquela criatura. Depois, mais uma vez, o dragão foi escolhido por Hugh para ser o representante do show no Rio e, é claro, apareceu vestido como Carmen Miranda."

"A experiência ao vivo e a experiência no estúdio sempre foram coisas diferentes para mim", conta Alex, lembrando a turnê. "O tipo

de energia que se requer dentro do estúdio é bem diferente de uma apresentação. Olhando para trás, a parte ao vivo de toda essa experiência fechou um ciclo, falo da turnê Vapor Trails em particular. Tocamos melhor do que jamais havíamos tocado, estávamos realmente afiados. Acho que o nível de satisfação noite após noite foi o mais alto que já tivemos. Poucos shows são nota dez, mas acho que dessa vez tivemos muitos que foram nota nove. E o nível de energia parecia estar elevado desde o começo. Acho que deve ter sido porque Vapor Trails foi mais um tipo de álbum de trio, e também fechamos um ciclo nesse sentido."

"Também trouxemos de volta músicas como 'By-Tor' e 'Working Man'", continua Lifeson. "Eram versões truncadas, mas muito fiéis à forma original. Eu diria que sempre tivemos orgulho de tocar bem próximo do que está no álbum, mas com o elemento adicional da execução ao vivo, com a energia que se cria em cima do palco. Sempre ficava desapontado quando minhas bandas

favoritas faziam um show e não tocavam as versões originais das canções. Isso sempre me pareceu um tipo de enganação. Então, desde cedo, decidimos reproduzir o que fizemos no estúdio com bastante fidelidade. Podemos eliminar algumas coisas de teclado aqui e ali, ou algumas harmonias vocais que Geddy faz. Tento ajudar o máximo que posso nesse sentido, e fizemos alguns samples. Mas ele realmente adora colocar os vocais em camadas e faz um trabalho maravilhoso com isso. Essas são algumas das coisas dispensáveis ao vivo. Não acho que fazem falta dada a energia de uma apresentação.

"Com certeza 'Resist' ficou diferente nessa turnê, saindo de uma versão elétrica para uma versão acústica. Sempre quisemos fazer uma música acústica, mas não tínhamos muita certeza. Sempre resistimos a essa vontade. Não queríamos algo desplugado, que parecia estar na moda o tempo todo. Mas achávamos que poderia ser um intervalo agradável num show com três horas de duração. Além disso, daria a Neil, dependendo do posicionamento dele, uma oportunidade para recuperar o fôlego depois do solo de bateria. Foi uma mudança de dinâmica bem significativa. Então trabalhamos numa versão folk da canção e achamos

que ficou muito boa. Geddy e eu nos divertimos muito simplesmente quebrando o ritmo naqueles poucos minutos."

Comentando sobre as notáveis mudanças no setlist da turnê Vapor Trails, Alex reitera sobre "Working Man": "Foi um verdadeiro prazer trazê-la de volta. Não tínhamos certeza, é uma canção de rock tão simples e direta, mas acabou sendo uma ótima oportunidade de fazer uma jam e tocar de coração, para todos nós.

O mesmo com ‘By-Tor’. Algumas das músicas dos anos 1990 vêm e vão. Elas entram no set durante algumas turnês e depois saem para outra coisa entrar. ‘The Pass’, para todos nós, é uma das favoritas, se não nossa canção favorita de tocar. E com ‘Bravado’ a mesma coisa; fazia tempo que não a tocávamos, e trazê-la de volta foi um prazer porque tem um astral muito bom.”

“E todo material novo, no geral, requer mais concentração”, acrescenta Geddy. “Porque, como baixista e vocalista, essas canções não estão tão firmemente entrincheiradas na minha memória, então em geral requerem grande concentração para que me lembre de manter as linhas de baixo acompanhando a bateria, me certifique de disparar todos os samples com o pedal na hora certa e cantar afinado. Mesmo perto do final da septuagésima data da turnê, ainda é um desafio. Músicas como ‘One Little Victory’, ‘Earthshine’ e ‘Secret Touch’ são de longe a parte mais difícil do show para mim.”

Com relação ao extensivo uso de acordes de baixo no novo disco, Geddy afirma: “Isso não foi um problema, de forma alguma. O problema é tocar, cantar e disparar os samples tudo ao mesmo tempo. Algumas dessas músicas têm efeitos de backing vocal muito complexos, loops no sintetizador que preciso disparar na hora certa, caso contrário o som fica todo fodido. Então basicamente estou disparando alguns efeitos vocais enquanto canto e enquanto toco baixo. Às vezes as coisas se complicam lá em cima do palco. E se não conseguir ouvir tudo, vai se meter em uma grande encrenca. Em termos de faixas mais antigas, acho que a mais aguda para cantar é ‘2112’, trechos dela. É provável que seja a mais difícil para os vocais. ‘Red Sector A’ é uma daquelas que

adoro tocar porque me dá uma folga no baixo e posso só ir até o teclado e entrar num mundo completamente diferente. Além disso, acho que para nós se trata de uma mudança de textura excelente ao vivo. É uma das canções atemporais. Mas, entre as novas, acho que 'Secret Touch' é a minha favorita do álbum e adoro tocá-la ao vivo. Tem uma ótima intensidade nela."

"Estamos fazendo 'Bravado' e 'The Pass', e ambas são impossíveis de tocar sem que eu sinta a emoção delas", diz Neil, dando sua perspectiva quanto a certos destaques do setlist. "É uma coisa bacana. Muitas vezes pode ser só a execução, quando se pensa: 'Ok, aqui está uma música que preciso tocar, e todos esses elementos de sutileza se resumem a tocar bem, então vou fazer o seguinte'. Ao passo que, em outras vezes, me deixo arrebatar pela própria canção e ouço a letra e observo a reação do público. Esse é outro aspecto especial de uma apresentação ao vivo, na questão emocional. Além da animação, dos aplausos e da adrenalina, quando se vê uma resposta emocional para músicas como essas e as pessoas se deixando levar por elas – e você mesmo sente isso – é uma parte que nem sempre recebe a devida atenção e glamour do que um show pode ser."

"Neil pratica cerca de 20 minutos a meia hora, pouco antes do show", conta Alex, sobre como se preparam para subir ao palco. "Ele tem um desses kits de prática com cinco peças que são apenas pads. Mas detona aquilo, e é o jeito dele de se aquecer. É basicamente Neil tocando um solo de bateria durante 20 minutos. Ele bate mesmo naquilo com toda a força. Gosto de fazer o mesmo e me aquecer por no mínimo meia hora antes da apresentação. Dependendo do meu humor, às vezes é uma hora. Geddy nem

tanto. Acho que nunca o vi ficar praticando na turnê antes de um show. Mas perto do final ele teve tendinite, então lembro, de verdade, que ele passava um tempinho só aquecendo a mão direita."

Fora isso, "vocês ficariam bastante surpresos. Os bastidores antes de um show do Rush – e quando digo bastidores me refiro ao camarim – parecem uma biblioteca. É muito silencioso. Neil geralmente está sentado num canto lendo. Não há loucura. Trocamos de roupa, conversamos um pouco sobre qualquer coisa, e alguém chega e nos diz para irmos até o palco. Não há abraço ou prece em grupo, nada disso. A gente só fica fazendo nossas coisas."

"Não sou muito difícil de agradar", acrescenta Neil sobre os pedidos no camarim, cardápio, rider, etc. "Gosto de amendoins torrados e salgados, de tônica e sanduíche de atum no ônibus. Mas tem uma coisa. Sempre gostamos de ir para o show à tarde, por exemplo, fazer a passagem de som e já ficar por lá. Sentimos certa inquietude em sair de lá. Há um tipo de superstição, pensamos que não vamos conseguir voltar a tempo para a apresentação. Então esse é um padrão que estabelecemos desde muito cedo e sempre mantivemos. Não acho que qualquer um de nós tenha deixado o local do show depois que chegamos lá à tarde, ao passo que a maioria dos artistas faz isso. Basicamente sempre nos sentimos mais confortáveis indo para o trabalho e ficando por lá.

"Só de poder jantar e ter uma sala de ensaios... É o tipo de coisa de que preciso. Poder jantar quando quisermos, entre a passagem de som e o show, e ter uma sala para aquecer. E depois sair direto do palco e ir embora, para todo o resto não me afetar.

Contudo, há certo protocolo para dias assim, e a sensação é de se envolver cada vez mais com o passar das horas. É dia de show, que é diferente de qualquer outro. Vamos para a arena e fazemos a passagem de som... Quando fizemos aquela grande apresentação em Toronto no verão passado, eu não tinha meu kit para aquecer nos bastidores, e isso atrapalhou todo o ritmo das coisas, por assim dizer. É o tipo de coisa que se torna uma parte realmente importante do dia, apenas entrar lá por meia hora e me aquecer no meu pequeno kit de prática. Não tem nada a ver com superstição, é óbvio, mas é importante."

Enfim, perguntei a Alex se houve qualquer momento na turnê em que a banda vivenciou uma pane musical real, devido a falhas na comunicação ou algo assim: "Na verdade não. Usamos fones intra-auriculares, então

estamos bastante conscientes do que está acontecendo, de onde todo mundo está caso o trem descarrilhe, que é como chamamos isso. De fato, não consigo me lembrar disso na última turnê. Mas acontece. Eu diria que aconteceu talvez duas ou três vezes, quando de repente alguém faz alguma coisa e todo mundo se perde, e fica parecendo um jazz bem underground, e logo em seguida tudo volta para a canção."

Antes de seguirmos em frente, devemos mencionar que, embora não fizesse parte de qualquer turnê per se, como já mencionado por Peart, o Rush acabou tocando para o maior público de sua história oito meses após o final da campanha de Vapor Trails. A ocasião foi o festival Toronto Rock em 30 de julho de 2003, anunciado como uma injeção na economia da cidade que se recuperava da má temporada no turismo devido à epidemia de um

vírus infeccioso chamado SARS e da diminuição geral de viagens devido ao 11 de Setembro.

Tendo como atração principal os Rolling Stones, mas com o AC/ DC recebendo a maior atenção da imprensa, o festival com duração de um dia inteiro recebeu 400 mil pessoas numa antiga base militar em perfeitas condições climáticas no verão canadense. O Rush foi o antepenúltimo a tocar – um set de 35 minutos –, já que eram os ídolos locais da cidade natal, embora a banda Guess Who (que entrou logo antes) também fosse muito apreciada. Mais cedo naquele dia, a Tea Party tocou sua bem conhecida cover de “Paint It Black”, e de forma divertida o Rush participou da artilharia com uma versão impromptu e meio jazzística do clássico venenoso dos Stones, depois entrando na última música do dia – o set apropriado consistiu em “Tom Sawyer”, “Limelight”, “Dreamline”, “YYZ”, “Freewill”, “Closer to the Heart” e “The Spirit of Radio”, nessa ordem. A banda surgiu impressionante em preto, e sim, as secadoras de roupas sobreviveram ao SARStock.

Como Neil está habituado a dizer, à medida que os anos passaram, sua vida “ficou maior”. Da mesma forma que com todos na banda. Em turnê, quaisquer atividades preenchiam os dias dos rapazes. Respondendo se Geddy tinha se tornado um aficionado colecionador de livros,

Alex responde: “Acho que em certa medida ele é sim, não sei. É um colecionador e ponto final. Coleciona vinhos, coleciona coisas de beisebol, livros. É o tipo de cara que fica muito interessado em alguma coisa e gosta de realmente aprender tudo que pode sobre o assunto.”

“Tenho vários interesses”, diz Geddy, sobre o mesmo tópico de levar uma vida plena. “Jogo tênis, viajo muito com minha família e sozinho. Vamos para a França uma vez por ano, até Borgonha, para fazer degustação de vinhos, essas coisas, me ocupo bastante. Eu me interessei muito por ciclismo verão passado, então andei várias vezes de bicicleta, inclusive longas distâncias. Procuro planejar pelo menos duas viagens de bicicleta por ano em algum lugar do mundo. Sou um grande colecionador de vinhos, é uma paixão que tenho. Literatura, é claro. Filmes, adoro cinema. Sempre foi uma coisa que me interessou bastante.”

“Tenho 50 anos, é difícil perder peso!”, me contou Alex na época. “Realmente é bem difícil. Sempre procurei cuidar da alimentação. Não como pão, batatas, nenhum carboidrato vazio. Só de pensar em perder peso, eu perdia – mas isso não acontece mais. Faço ioga uma hora e meia uma vez por semana e tento fazer outros dias também, mas em geral é uma vez por semana. Vou à academia duas vezes semanalmente. Faço duas aulas de tênis pelo menos; uma de duas horas de duração, a outra de uma hora. Tento jogar tênis mais um dia por semana. Sabe, faço bastante coisa, e não está dando resultado!

“Mas me sinto melhor, me sinto mais forte, e isso é importante para entrar em forma para a turnê. Isso é mesmo sentido na estrada, nem tanto nos primeiros dois meses, mas depois o impacto é real. Você fica cansado, já não tem mais o mesmo nível de energia. É difícil viajar, seus horários ficam todos esculhambados. Acaba se recolhendo às duas ou três da manhã, quando enfim vai para a cama. E não consegue dormir até mais tarde. Na estrada, de verdade, na primeira metade da turnê, já estou de pé às 6h30min ou

7h da manhã. Gosto de acordar cedo, principalmente no verão. Como eu disse, tento fazer minha ioga diária na estrada e adoro jogar golfe. Da metade da turnê em diante, o ritmo fica

mais pesado, e no final da última turnê eu dormia até as 11h da manhã. Ficamos sem combustível.

“Neil é igual a Geddy”, continua Alex, comparando os dois colegas de banda e o que fazem para manter a sanidade. “Se Neil está fazendo alguma coisa, faz isso até a exaustão antes de se interessar por outra coisa. Quando ele começou a se interessar por motocicletas, por exemplo, realmente entrou de cabeça naquilo. Agora viaja de moto quando estamos na estrada. Percorre 50 mil quilômetros numa turnê, escreve no diário dele, baseado na experiência sobre a moto. Fez a mesma coisa com ciclismo – ficou obcecado com aquilo. Para ele, escrever esses diários de viagem se tornou algo muito importante. Neil publicou um livro pela primeira vez na última turnê, mas tem escrito essas coisas há muitos anos. Imprimiu uma edição limitada de talvez 150 livros para os amigos. Então está aprendendo a fazer isso e ganhar confiança para enfim ter um grande lançamento. Com o livro mais recente dele, Ghost Rider – A estrada da cura, o material que havia para trabalhar era muito poderoso. Mas acho que ele realmente aprendeu a editar e publicar fazendo todas essas outras coisas. Neil sempre foi superfocado, muito disciplinado.

“Nas últimas duas turnês – Test for Echo e Vapor Trails –, ele estava viajando de motocicleta”, explica Alex sobre o itinerário extenso de Peart. “Antes disso, acho que pedalou por pelo menos duas, senão três turnês, e fez outras excursões de bicicleta. Para Neil, é perfeito. Ele não é muito ligado a esportes. Não pratica

esporte algum. É meio descoordenado, o que é ótimo para um baterista, mas não tanto para um jogador de tênis. Ele é bem atrapalhado. Mas o ciclismo é o esporte dele, porque é um tipo de cara solitário... Talvez menos agora, mas no passado Neil realmente gostava de passar um tempo consigo mesmo. Ele pegava a bicicleta e pedalava 80 quilômetros ida e volta, sozinho, sem mais ninguém por perto. Podia se concentrar em sua – seja lá como poderíamos chamar – cadência, no tempo da pedalada."

"Um pouco parecido com o motociclismo", continua Alex. "Ele se desligava do resto do mundo e se concentrava em se manter na pista,

sabe, prestar atenção nos outros carros. Esse é o tipo de válvula de escape dele e a forma como Neil lidou com o fato de ter que pegar a estrada. É preciso tentar lidar com a turnê de formas positivas e construtivas. Porque é muito fácil sair da linha e adquirir maus hábitos. E temos sorte. Demos um jeito de nos manter longe dessas armadilhas. Mas seria mentira dizer que, ocasionalmente, não estivemos perto disso."

Capítulo 6. Rush in rio

Após a volta olímpica em torno da América do Norte durante apenas cinco meses, o Rush iria coroar a turnê Vapor Trails de forma extraordinária – tocando no Brasil pela primeira vez na história. Três shows triunfantes, o resultado capturado num CD ao vivo e num box de DVDs chamado Rush in Rio, lançado com enorme aclamação em 21 de outubro de 2003 e que ganhou o prêmio Juno de melhor DVD em abril de 2004. Causando espanto na curta turnê no verão e no outono, a ida ao Brasil simbolizava o fenômeno global que discretamente haviam se tornado. E isso sem ostentar tal status – apesar de os integrantes serem viajantes do mundo na vida pessoal, Geddy, Alex e Neil nunca exploraram muito outros lugares com a banda.

Rush in Rio captura toda a loucura que foram os três shows no país, consistindo em apresentações nos dias 20 de novembro, no antigo Estádio Olímpico de Porto Alegre, 22 de novembro, no Estádio Morumbi em São Paulo, e 23 do mesmo mês no Estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro.

Até aquele momento, o Rush tinha apenas excursionado pelo Japão uma única vez, dançado hula-hula no Havaí duas vezes, viajado pela Europa com poucas oportunidades para explorar o território um pouco mais e feito um único show no México na turnê Vapor Trails. E isso resume a exploração do globo deles. É importante pontuar que a América do Sul adora hard rock, heavy metal e rock progressivo, sendo esse último a mistura perfeita de duas convergências naturais dos três gêneros: power metal e metal

progressivo. Levar o Rush abaixo da linha do Equador aconteceu sob condições incendiárias que se provariam explosivas.

Geddy oferece um vislumbre das maquinações que se sucederam para que algo dessa magnitude acontecesse: “Quase todo ano recebemos convites para tocar no festival Rock in Rio, em janeiro. Toda vez que o festival aconteceu, fomos convidados, mas estávamos ou no estúdio gravando – e não se pode simplesmente fazer uma pausa na gravação só para fazer um único show no exterior – ou não estávamos em turnê na época, então foi apenas um problema de agenda. E o produtor local estava determinado a nos levar lá naquele ano, então manteve uma negociação conosco, implorando que fôssemos até o Brasil, dizendo: ‘Vocês não fazem ideia do quanto são populares aqui’, o que, é claro, era verdade. As vendas de discos eram consideráveis lá, mas os números em si não podiam dar uma noção exata para nós porque há um mercado de pirataria bem forte por lá, assim não tem como saber o quanto está mesmo vendendo.”

É óbvio, para isso acontecer deveria haver algumas garantias: “Ah, sim, eles nos prometeram que pagariam determinada quantia por show e cobririam todas as nossas despesas, além de nos mandar o pagamento adiantado. Nosso empresário, sendo excessivamente xenofóbico e paranoico, queria ter certeza de que todos esses itens fossem cumpridos antes de nos mandar para lá. Não podia ficar fora de questão. E não sei se tínhamos muita dúvida quanto a isso, sendo bem honesto, porque nosso agente na América Latina é o mesmo que temos na Europa e no resto do mundo, e ele é bem experiente. Não tinha como nos colocar em contato com alguém de lá que não nos pagaria, isso realmente

nunca foi questionado. Nossa dúvida na época era se éramos mesmo tão populares quanto ele dizia que éramos, ou se haveria assistência técnica disponível do tipo que precisávamos para produzir um show do modo como fazemos. Mas eu tinha conversado com alguns amigos meus que tocaram lá com outras bandas, além de outros empresários e pessoas assim. Muitos vinham fazendo apresentações por lá já há algum tempo, então, de verdade, acho que não tínhamos receio algum."

"Durante anos recebemos ofertas para tocar na América do Sul e nunca realmente deu certo, ou nunca parecia adequado de alguma forma", confirma Ray direto de seu escritório. "Neil é um aventureiro e preferia ir numa aventura sozinho do que carregar essa coisinha chamada Rush. Já é complicado o suficiente levar esses caras até a Europa com certa regularidade. Então, quando surgiu a oportunidade, eu os deixei sabendo no que estavam se metendo, e Alex e Geddy disseram que queriam mesmo ir e que estavam prontos. Tinha esse produtor que tentava levar o show do Rush para lá fazia uma década pelo menos, coisa de 15 anos. E eu ficava enviando exigências, pedidos, queria escolta, essas coisas, tudo o que seria necessário para levá-los até o Brasil. Esse produtor estava muito engajado no projeto e só nos dizia sim, sim, sim e sim, então acabamos indo. E, para nossa surpresa, foi tão imenso quanto ele dizia que seria."

"Mas entenda, o Brasil já tinha recebido outros shows grandiosos", continua Danniels. "Eles produzem o Rock in Rio há anos. Falaram para mim, ao longo dos últimos cinco ou dez anos ou seja lá o que for, que seríamos a maior banda que já havia estado lá. E isso em si era algo bem atrativo. O U2 tinha estado lá, além

disso os Rolling Stones, Red Hot Chili Peppers, Iron Maiden – bandas que aparentemente eram maiores que o Rush e já haviam estado lá como atrações do festival ou shows externos. Então havia essa questão com a banda, de que nunca tínhamos tocado lá.

"E só quando chegamos ao Brasil, eu entendi. Para começar, estávamos indo para um país com 200 milhões de habitantes. É muita gente, um país enorme, e São Paulo era um lugar com mais de 20 milhões de pessoas, 17 milhões na cidade em si, mas cerca de 20 milhões na região toda; no Rio havia provavelmente 6 milhões de habitantes na época.

São cidades grandes. E as estações de rádio lá parecem as rádios dos mercados secundários da América do Norte – tocam de tudo. Como estávamos indo para lá, ganhamos tempo de radiodifusão extra. Estive em São Paulo por alguns dias e escutava Rush tocando em meio a Chili Peppers, Rolling Stones, The Yardbirds, Eric Clapton, Tool e o que mais estivesse na programação do dia. Só tocavam rock. Tocavam Bob Marley na mesma estação de rádio. Então entendi. Estando lá, entendi tudo. Um show era um grande evento, tínhamos alguns fãs, mas acabou se tornando algo bem maior do que isso. E promoveram as apresentações muito bem – os produtores fizeram um ótimo trabalho de divulgação. Havia propaganda massiva na televisão, nos jornais, nas rádios, o que puder imaginar."

Mas trazendo um pouco mais de perspectiva para a visão idealizada de Ray, Geddy balança a cabeça e conta: "Todo dia era uma loucura lá. Nunca se sabe com o que vamos ter que lidar quando se vai para um país como o Brasil. Quando perguntam, você explica aquilo que precisa em termos técnicos e eles dizem: 'Ah,

claro, entendemos’. Mas isso não quer dizer que vai conseguir exatamente o que pediu. Significa apenas que entenderam o que você disse. Essa era a linha tênue de semântica que descobrimos.

“Então todo dia havia uma nova surpresa, em termos técnicos, de conseguir montar o show, sem falar em instalar 20 câmeras e o caminhão de unidade móvel, que, pelos padrões contemporâneos normais, era bem básico. Acho que o mesmo vale para o equipamento de fotografia que estavam usando. Mas tinham cinegrafistas muito bons e um ótimo diretor, a equipe era muito boa de verdade e com bastante experiência em externas.

“Mas, repito, simplesmente não dava para saber o que iria acontecer. Não contávamos, por exemplo, com uma rota tão movimentada entre São Paulo e Rio. Os caminhões levaram cerca de oito horas para se deslocar. E é por isso que os shows no Brasil acontecem tão mais tarde... Quero dizer, só entrávamos no palco na América do Sul por volta das 22h30min,e fazíamos apresentações com três horas de duração, então imagina! E é claro que o show de São Paulo, na noite anterior ao do Rio, aconteceu inteirinho debaixo de chuva, então o equipamento estava todo molhado. Por isso tivemos que carregar os caminhões no meio da noite, debaixo do temporal, e depois percorrer um trajeto de oito horas na rodovia. Quando o equipamento começou a ser instalado no palco do Rio, já eram duas da tarde. Em geral, chegamos às seis da manhã e tudo já está pronto às seis da tarde. Definitivamente, parecia que nada dava certo.”

Howard lembra muito bem o pesadelo que foi a logística daquela viagem, mas tudo era compensado pela animação dos fãs: “O público brasileiro é apaixonado, eles amam mesmo a banda”,

explica Ungerleider. “Nunca nos demos conta do quanto os brasileiros amavam o Rush até que fomos lá pela primeira vez. Quero dizer, me lembro de estar sentado ao lado de Geddy e olharmos um para o outro, e Geddy me dizer: ‘Quem poderia imaginar? Olha só isso’. Tinha gente que vinha nos ver no hotel, com lágrimas escorrendo pelo rosto, chorando. Os brasileiros diziam ‘you gave us goose puppies’, ‘vocês nos deram cachorrinhos’. Na verdade, queriam dizer ‘you gave us goosebumps’, que seria ‘vocês nos deixaram arrepiados’. Eu achava aquilo muito engraçado. Num hotel em que nos hospedamos, o sushiman esculpiu o Starman num rabanete e colocou sobre o prato, não só porque a banda estava lá, mas porque ele adorava o Rush. Havia toda essa paixão.

“Por outro lado, o Brasil não tem arenas adequadas para shows além dos estádios de futebol. Observando onde as pessoas entram, os portões são minúsculos. Não tinha como colocar o equipamento lá dentro. Os caminhões não conseguiam entrar nesses estádios, então era preciso transportar tudo dos veículos até o interior dos estádios, carregando as caixas por até 500 metros, passando pelas tábuas de compensado que cobrem o gramado, atravessando um fosso onde geralmente os caras mijam durante as partidas de futebol... Pensa só o fedor daquilo.

“Então tivemos que carregar o equipamento passando por tudo isso, e quando choveu virou um lamaçal. Depois, quando chegamos ao palco, precisamos abrir caminho na área que parece um labirinto subindo escadas de quatro metros de altura. Tudo teve que ser carregado através do gramado, sobre a lama, e depois içado para cima do palco. Levou muito tempo. E o pessoal da equipe estava imundo. Houve um momento em que chegamos a pensar que a

apresentação do Rio não aconteceria. Tudo estava atrasado, e a equipe de apoio tentava nos entender, mas sem dúvida havia problemas de comunicação. Mas o show aconteceu e foi mágico. Essa coisa de magia acontece, resultado dessa conexão incrível e brilhante entre o público e a banda.

"Mas sim, choveu durante a primeira parte do show, choveu o dia inteiro, havia toda aquela lama e foi mesmo difícil. Eu me lembro de arrastar os cabos pela lama, e as coisas estavam sujas e todo mundo estava estressado. Ninguém realmente tinha dormido na noite anterior porque tivemos que sair de São Paulo e viajar até o Rio de Janeiro de ônibus, e não era um ônibus de turismo, mas sim um ônibus de linha que era desconfortável e sacolejava muito. Ninguém dormiu. Ficamos acordados por 40 horas, e depois tivemos que fazer tudo isso. Mas conseguimos montar o show e ele foi filmado. Lembro as primeiras cinco músicas, quando eu normalmente uso dez holofotes, mas só havia dois, porque os geradores falharam bem na hora de começar – ninguém sabia disso além de nós. Ainda assim, todo mundo ama aquele DVD até hoje. Eles dizem: 'Uau, é o melhor de todos!'. E a multidão era maravilhosa, inacreditável."

Um antigo membro da equipe, Tony Geranios, corrobora o relato angustiante de Howard e admite: "Fiquei meio preocupado. Na verdade, fugi de um dos caminhões que eu era responsável por carregar. Meio imaturo da minha parte. Mas aqueles caras não falavam inglês, e tínhamos que ter alguém lá no caminhão. Carrego o equipamento da banda todas as noites. Não faço o trabalho físico em si – apenas dou as orientações. Temos um pessoal sindicalizado que faz isso. E eu estava tentando falar para aqueles caras –

deveria ter um intérprete no local, mas não tinha – 'Isso precisa ser colocado dessa forma, uma pessoa em cada canto, erguendo juntos'. E lá estava eu erguendo o equipamento, tentando levantar aquela coisa. E os dois caras na outra ponta acabaram saindo justamente quando eu estava erguendo o case, que caiu em cima de mim. Não chegou a me machucar, mas meus óculos caíram no chão.

"Fiquei puto e disse: 'Vão se foder. Tô saindo daqui'. O diretor de turnê ficou furioso comigo. Mas, como Howard estava dizendo, tínhamos esses caminhões menores para tirar o equipamento das carretas maiores porque elas não cabiam dentro do estádio, os portões eram muito baixos. Tudo foi tirado das carretas e transportado para os caminhões menores, depois levado até o palco e descarregado lá. E naquele dia não parava de chover. Levamos oito horas para descarregar todos os nossos caminhões e nem tínhamos tantos assim. Oito horas só para chegar ao palco."

Mas, de novo, o resultado valeu todo o esforço: "Fiquei totalmente embasbacado", ri Tony. "Não fazia ideia. Não tinha noção alguma. Foi muito impressionante. Ficamos bastante orgulhosos, sabe?"

Ainda assim, Tony entende o motivo por que esse tipo de coisa não é um acontecimento usual: "Claro, quero dizer, só para conseguirmos fazer o show no Brasil tivemos que alugar um Boeing 747 por duas semanas. E metade do tempo o avião nem estava em voo – ficava lá parado no aeroporto. É preciso ter caminhoneiros diferentes. Tivemos que transportar o equipamento quando fomos para o México, por exemplo. Imagine só o custo de produção. Por isso não fomos para a Austrália, por isso não fomos para a Rússia,

por isso não vamos a muitos países: a banda não despacha os instrumentos e vai para um festival qualquer usar o equipamento alugado no local. Para eles, cada show que fazem precisa ser exatamente o que estão produzindo no momento, não importa onde aconteça. É a marca registrada deles.

“Além disso, não se pode mudar muito o show por causa do modo como os sintetizadores e samples estão programados. Por muito tempo, não tivemos flexibilidade de poder mudar as coisas ou simplificá-las porque uma música entra depois da outra. Eu faço a troca. Os simples

da última música ainda estão tocando enquanto faço a troca para a canção seguinte, porque estão ligados ao mesmo tempo. A única coisa que distingue o que está sendo ouvido é a saída. Tenho oito saídas discretas para 32 entradas. Há 32 entradas indo para oito saídas na mesa. Então é uma questão de fazer a troca. De qualquer maneira, o ponto é o seguinte: quando se troca de música, a outra máquina ainda está rodando.”

“O público foi incrível, é um público de final de campeonato”, lembra Ray, sobre enfim ver os shows acontecendo. “Foi algo imenso, um evento gigante. Tradicionalmente, na América do Sul, não colocam um show seguido de outro. Em geral planejam um intervalo de três a seis semanas entre apresentações dessa magnitude. Então a coisa ganha vida própria. Dito isso, uma grande parte do público era formada por fãs fervorosos do Rush que tinham esperado por isso durante muito tempo, e alguns deles tinham 25 anos, outros 45 anos. Era um público bem diverso.”

Neil comenta: “Não tínhamos qualquer número de vendas de discos ou métricas convencionais de sucesso. Isso nos levou a

acreditar que tínhamos poucos fãs leais lá no Brasil. Era o que estávamos esperando."

Em vez disso, tocaram para um dos maiores públicos de sua história (com exceção do Toronto Rocks em 2004), e no palco, a maior preocupação de Peart era "a congruência mental das coisas. Tentamos filmar os shows durante aquela turnê e nunca tinha dado certo. Então pensamos, ok, vamos filmar a última apresentação. Ok. E essa história já foi contada antes: a chuva, os caminhões chegando atrasados e assim por diante, não houve passagem de som e nada foi testado até literalmente o último minuto antes de entrarmos no palco. E só pensávamos, 'Está bem, não temos nada a perder. Não tem como piorar'.

"Mas foi uma ascensão mágica. Não tem como dizer 'Ok, é o último show, vou ser melhor', esse é o tipo de profecia de autoderrota. Porque não tem como desejar isso para si mesmo. É preciso fazer acontecer, foi assim que agimos. Só entramos no palco e tocamos contra todas as probabilidades de dar certo, não podíamos nos culpar se desse errado.

Nosso pensamento era: 'Está bem, vamos fazer isso da melhor forma que qualquer um faria nessas circunstâncias'. E foi uma noite mágica.

"Mais tarde, retornando para o hotel, nós três juntos, com nossas esposas nos acompanhando, havia uma sensação que quase nunca acontece no final de uma turnê. Houve tempo para refletir e celebrar o momento coletivamente. Na turnê Snakes & Arrows Live, lembro, em Indianápolis, voltamos para casa separados. Foi tudo ótimo, mas no Brasil, depois do show, estávamos juntos e com nossas famílias. 'Sim, conseguimos.' Foi

uma das raras ocasiões em que pudemos curtir mesmo o momento e nos orgulhar de termos realizado alguma coisa. Não apenas essa apresentação foi excelente, mas aquela turnê toda e tudo mais que tinha nos conduzido até aquele instante. Foi um daqueles momentos lindos para nós três e as pessoas que amamos compartilharmos. De qualquer modo, o primeiro show daquela turnê foi mais para marcar 'estamos de volta', e na época estávamos recomeçando as apresentações ao vivo, sobrevivendo noite após noite, e depois tocamos no Brasil pela primeira vez na nossa história, naqueles estádios de futebol imensos. Tudo foi tão incomum que era perfeitamente aceitável apenas sobreviver."

Mais uma vez, grande parte da empreitada de "apenas sobreviver" tinha a ver com enfrentar o clima. Já ouvimos falar sobre como foi preparar o equipamento debaixo de chuva, mas depois a banda tinha que se apresentar e entrar no palco.

"Tivemos chuva nas primeiras duas noites", diz Alex. "Em Porto Alegre, que foi nosso primeiro show no sul do Brasil, estava chovendo forte. Na hora em que entramos no palco a chuva parou, mas tudo estava molhado. O palco estava molhado, nosso tapete estava molhado, parte do equipamento estava molhada. Havia um problema com a mesa de som, que estava molhada. Conseguimos fazer tudo funcionar, foi um verdadeiro milagre. O show seguinte foi em São Paulo, fizemos uma apresentação de três horas dividida em dois sets com um pequeno intervalo no meio. Perto do fim do primeiro set, começou a chover. E durante o segundo set choveu o tempo todo. Não quer dizer que chovia só sobre o público e ficamos sequinhos vendo a galera se molhar – chovia em toda parte. E o vento estava soprando na direção do palco. Assim, realmente, nós

todos, até mesmo Neil, ficamos encharcados, com a água nos acertando em cheio.”

“O advento do sistema via rádio deixou as coisas menos perigosas lá em cima do palco”, explica Alex sobre a preocupação de que alguém fosse eletrocutado. “Então não havia a preocupação de fazer uma conexão de um ponto ao outro com cabos elétricos, como dos amplificadores da guitarra até o PA, então apenas seguimos em frente. Mas, no final da primeira metade do show, minha pedaleira começou a dar pane. Parte da bateria eletrônica de Neil começou a dar pane também, mas conseguimos terminar o set.”

“No dia seguinte, que era o show no Rio, houve aquele longo percurso na estrada”, continua Lifeson. “Começaram a montar o equipamento quando normalmente já estaríamos fazendo a passagem de som. Então nada de passagem de som, nada de checagem de equipamento, nada de checagem de vídeo. Houve problemas com a energia elétrica, requisitos que não foram cumpridos. Houve problemas com a montagem do palco. Tudo que poderia ter dado errado deu errado. A unidade móvel para gravar o DVD... Cara, aquilo era uma peça de museu. Mas conseguimos entrar às 22h30min, e o show ocorreu sem maiores problemas. A instalação das câmeras para a gravação deu certo. Foi maravilhoso que tudo tenha funcionado no final. Todos os problemas com o equipamento que tivemos na noite anterior milagrosamente haviam se resolvido graças à nossa equipe maravilhosa.

“Mas, sem dúvida, jamais esperávamos aquele tipo de reação. Não fazíamos ideia da nossa popularidade no Brasil ou em qualquer lugar na América do Sul. Ouvíamos falar de algumas coisas, mas

estar lá e viver a energia daquelas multidões foi marcante. Além disso, fizemos esse disco que não foi fácil de fazer, e tínhamos feito uma turnê relativamente longa, considerando tudo o que havia acontecido. Então terminar dessa forma... foi um show incrível."

Geddy ri por causa de um incidente durante a filmagem do evento: "Alex estava tendo problemas com um cinegrafista no primeiro set e começou a ficar incomodado, perdeu a concentração e cometeu um erro numa das canções, durante um dos solos. Depois do primeiro set, tivemos que acalmá-lo e dizer para que esquecesse aquilo, que não se pode deixar algo assim perturbar um show que está sendo filmado. Porque não faz sentido algum parecer puto na gravação."

"Há um pouco mais dessa influência latina", ri Alex. "Coisas que consideramos importantes aqui – trabalho, eficiência, esse tipo de coisa – existem num grau um pouco menor lá. As prioridades deles são a família, os amigos, se divertir, comer bem, apreciar a companhia uns dos outros, muito parecido com ir para a Itália ou a Espanha, algo assim. Aprendemos uma lição bem importante."

"Ele entendeu a mensagem, mas foi bem difícil", continua Ged. "Havia muitas coisas acontecendo naquele dia. Estávamos apreensivos, todo mundo estava. E, para aumentar a confusão, havia todas essas luzes extras que a equipe de filmagem colocou no palco sem nos informar com antecedência. Então tinha cabos cruzando a frente do palco que impediam que fôssemos até a beirada para interagir melhor com a multidão. E isso foi bem desconcertante para mim, porque estou acostumado a ficar correndo de um lado para o outro e me divertir um pouco. Quando me arrisquei até a beirada do palco, tive que olhar para os pés e me

certificar para não tropeçar naqueles cabos estúpidos. O modo como se quer gravar um show deveria ser o ideal, e a última coisa em que se deveria estar pensando é nessa porcaria toda, então foi bem complicado em termos de nos manter calmos, tranquilos e centrados."

Com relação à chuva, Neil afirma: "Algumas coisas não estavam funcionando, e eu só fiquei dando um jeito a noite toda... De qualquer forma, pense na mecânica mental de tocar bateria, e então estar em dois lugares mentalmente do jeito como aconteceu e pensar: 'E quando eu chegar àquela música? Isso não vai dar certo. O que eu deveria usar em vez do som eletrônico e como posso disfarçar isso?'. Também imaginava

todo meu solo de bateria. Em algum outro momento do set, eu estava tocando uma música, mas pensando ali na frente: 'Ok, meu solo não vai funcionar, então vou fazer isso e isso'. Ficava reestruturando tudo na minha cabeça enquanto continuava tocando. Em geral eu falo sobre a bateria – ou provavelmente de qualquer instrumento – que se você não estiver ao menos oito compassos adiante, vai acabar tendo problemas. Se tiver que pensar no que está fazendo naquele exato momento, é provável que esteja metido numa encrenca. E esse é o tipo de distração que, quando algo dá errado, abala seus nervos. De repente está apenas pensando onde está e tentando acompanhar o ritmo. Isso atrapalha a apresentação e traz menos satisfação com ela.

"Portanto, no curso geral das coisas, estou bem à frente para a próxima transição, por exemplo, me ajustando mental e fisicamente para me mover dentro desse fluxo, manter o nível e acertar o tempo com precisão – todas essas pequenas questões de técnica. Todo

esse fluxo de pensamento atravessa sua cabeça no decorrer do show. Se alguma coisa dá errado, afeta tudo, e depois se fica apenas resolvendo equações mentalmente. Comparo o ato de tocar bateria no Rush a correr uma maratona ao mesmo tempo que resolve equações. Quando se está resolvendo equações em tempo real e no tempo futuro também, não tem como ser agradável, entende? Pode fazer isso, sobreviver e pensar: 'Ufa, consegui', mas não é divertido! Esse é o único modo de descrever – não é divertido."

E essa viagem foi mesmo só para negócios, conta Alex, nada de diversão: "No Brasil não deu, porque foi sempre uma loucura. Fomos até lá, houve alguns dias de folga, mas precisávamos nos deslocar em grandes distâncias. Também tivemos que dar muitas entrevistas. Sempre participamos dos encontros com fãs, meet-and-greet antes do show, damos autógrafos, tiramos fotos com eles. Tinha uma agenda bem cheia para nós por parte da produtora e da gravadora, que nos manteve ocupados. E depois tinha jantares todas as noites; queriam nos levar a todo tipo de restaurante e coisas assim. Então ficamos muito ocupados o tempo todo lá. Mas no decorrer da turnê Vapor Trails, joguei bastante golfe; Geddy saía e jogava comigo pelo menos metade do tempo. Também jogamos bastante tênis. Ged gosta de visitar galerias de arte e ir ao cinema. Sabe, só tentar fazer coisas normais e se manter ocupado."

"Para nós todos, quando entramos no palco, ativamos nossa mente no modo apresentação", continua Alex, se referindo ao que Neil dizia sobre a concentração necessária durante um show. "Quando se está tocando, vamos direto ao assunto. Com a gente, não há muito espaço para perder o foco, fica-se realmente imerso

no que está acontecendo. É tudo muito movimentado no palco, e descobri que, se conseguir entrar no fluxo, então tudo fica bem. Pode se colocar acima de tudo aquilo. Mas há distrações, problemas técnicos, e nesse caso fica bem difícil manter a concentração.

“Mas em termos do público e desses outros pensamentos externos, você acaba deixando-os de lado para mais tarde. Em vez disso, fica pensando que talvez esteja acelerando em certa música ou em coisas para se prestar atenção do último show. Gravamos todas as apresentações, então estamos constantemente analisando o que está acontecendo. Acho que nossa atuação é profissional e orientada pela performance antes de entrarmos no palco. Outras vezes, subimos lá e pensamos: ‘Uau, não acredito que tem pessoas me pagando para fazer isso’. É uma alegria imensa e muito divertido. Particularmente, a turnê Vapor Trails foi ótima. Tivemos momentos maravilhosos. Acho que toquei muito bem, de verdade, e a reação do público foi tremenda. Foi muito bom fazer uma turnê no verão. Nunca havíamos feito isso. Estávamos deixando para trás cinco anos bastante difíceis, quando não tínhamos nem certeza se iríamos voltar a excursionar de novo, o que tornou tudo ainda mais especial. Valorizamos cada segundo.”

“Nossas esposas viajaram conosco”, acrescenta Geddy. “Pegi [Cecconi, uma gestora importante na Anthem que resolve todas as questões envolvendo o Rush] também nos acompanhou. Forçamos Ray a acompanhar a turnê inteira, só para provar que não há problemas em tocarmos em outros países. Nós nos divertimos muito e foi um período maravilhoso. O pessoal da América do Sul nos tratou muito, muito bem.”

Quanto aos encontros com os fãs, Geddy confirma que o Rush manteve meet-and-greets todas as noites na turnê Vapor Trails. O Brasil, de certa forma, foi o ponto final daquela turnê: “Posamos para fotos e demos autógrafos, havia também os vencedores de um concurso. São 15 minutos curtos, mas recebemos todos os tipos de fãs que se pode imaginar. Conhecemos pessoas que batizaram os filhos de Alex, Geddy e Neil. A maioria eram fãs apaixonados que simplesmente estavam extasiados por ter a oportunidade de conversar com a gente por alguns minutos. Então é um momento doce, e não me importo de participar.”

Estendendo essa experiência pelos últimos anos, Geddy diz: “Acho que autografamos de tudo, de capas de discos a fotos de bebês e peitos de mulheres. Não tem como saber o que será colocado diante da sua cara para assinar”. Alex fala ainda dos presentes que a banda recebeu: “Alguns fãs pintam quadros enormes, outros quadros pequenos. A gente ganha coisas que são quase como trabalhos de colégio elaborados, como diagramas e desenhos baseados em alguma música. Os fãs japoneses nos mandam leques, caixas de incenso. Lembro que ganhei uma taça de cristal com inscrições de um fã de Manchester, Inglaterra. Humm... Nos últimos tempos, não ganhei nada. Acho que os fãs estão ficando muquiranas”. Outro presente memorável foi um conjunto de bonecos (isso foi no começo dos anos 1990, antes dos Bobbleheads – o Rush tem os próprios bobbles agora), que tanto os caras da banda quanto os membros da equipe acharam meio assustadores porque se pareciam muito com os músicos.

A memória mais carinhosa e duradoura da temporada no Brasil foi o modo como os fãs participavam do show.

“Pareciam muito entusiasmados e sabiam de cor cada música e cada nota”, explica Neil. “Eles estabeleceram um precedente para todos os outros públicos que viriam depois. Esse é o maior tributo que posso prestar ao público brasileiro. Cantavam junto com as faixas instrumentais e nas passagens instrumentais, até mesmo faziam uma melodia contraposta às partes. Fico pensando, talvez no final de ‘Natural Science’ há um contraponto que desenvolveram e cantaram no vídeo e que todo mundo começou a imitar dali em diante. E ‘YYZ’, mesmo sendo instrumental, cantaram cada nota daquela música. Desde aquela época, outros públicos na América do Norte e na Europa assistiram ao DVD e aprenderam o jeito brasileiro de curtir um show.

“Às vezes uma multidão como aquela pode ficar irascível, e isso pode ser assustador. Você vê o desenrolar dos acontecimentos, talvez uma briga comece, uma onda de agitação. Costumávamos tocar sem assentos marcados, antigamente chamavam isso de plateia de festival, e a gente via as pessoas sendo puxadas pelas pernas, todo aquele caos era mesmo doloroso de assistir. Mas com o público brasileiro nada disso aconteceu. Havia sorrisos, um entusiasmo caloroso, uma ótima conexão, cantavam o tempo todo. Provavelmente seja a melhor plateia da história – todo mundo quer ser o melhor público de rock do mundo, mas ali estava um público roqueiro que elevou o patamar a ser alcançado por todos depois deles. Não acho que se possa elogiar mais os brasileiros do que isso.”

“Naqueles shows, ‘YYZ’ foi um dos pontos altos do público”, confirma Geddy. “Tão logo começamos a tocar essa música, a multidão inteira começou a pular no ritmo. Em certo ponto, estavam

agitando os braços e se curvando, fazendo o gesto de ‘Não merecemos isso’ em sincronia. E o que foi maravilhoso com o público brasileiro: quando tocamos nossas partes instrumentais, eles cantavam mesmo assim, como se fosse uma letra sobre o instrumental. Não sei se eram cânticos de torcida de futebol ou algo assim. Foi maravilhoso ver que cantavam tão bem e acrescentavam essas partes à nossa música. Também fiquei impressionado porque o público era bem jovem. Havia muitos jovens e várias garotas lindas, o que era um deleite para os olhos. Sempre uma boa surpresa num show do Rush.

“Mas, sim, criavam os próprios acompanhamentos musicais, eram muito criativos. E depois fãs de outros países começaram a fazer o mes

mo. Adoro isso. Aconteceu nos Estados Unidos e aconteceu na Europa, e tudo por causa do exemplo dos brasileiros, que escreveram uma parte de ‘YYZ’ que outros fãs mais tarde começaram a cantar quando tocávamos essa música. Acho que em ‘Natural Science’ também compuseram uma parte, que depois os outros acompanharam. Acho que isso mostrou para Neil como é divertido desbravar novos lugares. Não tem que ser um pesadelo. Ele precisava ver isso, e acho que se divertiu. Pode até não admitir, mas acho que se divertiu bastante.”

“Era uma coisa difícil de se fazer”, conta Ray, sorrindo e lembrando a repentina aparição dos vocais em “YYZ”. “Ainda não consigo imitar. O passo seguinte depois disso é aprender a dançar ouvindo essa música, imagino.”

“É surpreendente como são afinados em tudo, com todas as formas de música”, acrescenta Alex. “No Brasil, não falam tanto

inglês, ainda assim o público canta a noite inteira. E acompanhavam as músicas de Vapor Trails com facilidade, assim como as de 2112 ou Moving Pictures. Fui até lá imaginando como seria o Brasil... Não de um modo negativo, mas sim como se algo faltasse, mas foi exatamente o oposto. É uma cultura muito avançada. Estão por aí há mais tempo do que nós. E acho que de várias maneiras são o orgulho da América do Sul; sem dúvida uma cidade como São Paulo é avançada em termos tecnológicos e é o centro do comércio e da tecnologia do Brasil."

O Rush tocou para 25 mil pessoas em Porto Alegre, 40 mil no Rio e impressionantes 60 mil em São Paulo, sendo esse o show com o maior público da história da banda como atração principal. A maior plateia antes do Brasil havia sido de 20 mil pessoas no Gorge, em Washington, durante a turnê Test for Echo.

Embora tenham realizado três shows, como Geddy explica, acabaram gravando apenas um deles: "Foi questão de puro acaso. Na verdade, era a última apresentação da turnê e não tinha sido nossa primeira escolha. Originalmente, estávamos agendados para gravar um show nos Estados Unidos, na costa leste, mas no último minuto tivemos problemas

com a arena e ele foi cancelado. E pensamos: 'Bem, o que vamos fazer?', porque tínhamos planejado fazer o DVD mais como um experimento de cinematografia de alta definição usando equipamento de ponta.

"Depois mudamos para uma ideia completamente diferente e sugerimos 'Por que não gravar um dos shows na América do Sul?'. Seriam apresentações com mais cor, um tipo de conceito. Bem melhor do que apenas a banda se apresentando num ambiente de

controle técnico, portanto seria um recorte interessante da vida na estrada. Então deixamos todo mundo em pânico, como os caras da produtora. Na verdade, meu irmão, que atua no ramo de produção de vídeo e já tinha feito vários trabalhos com a gente e outras empresas, assumiu a posição de executivo, uma espécie de gerente de projeto, coordenando vários departamentos. E montaram toda a produção no Brasil, o que foi bem interessante, uma combinação de nosso próprio pessoal e câmeras além do uso do que pudéssemos encontrar lá. Havia mais de 20 câmeras envolvidas na filmagem."

Como já mencionado, o resultado veio envolto de uma sensação de vitória. Alex conta: "Depois do show, voltamos para o hotel. Nós nos reunimos de tempos em tempos na estrada, todos juntos, principalmente quando as garotas estão nos acompanhando. Saímos para jantar e tentamos fazer alguma coisa, mas como Neil viaja separado, nem sempre é fácil coordenar as agendas. Então, no final dessa turnê, nossas esposas nos acompanharam na viagem ao Brasil. Ficamos no hotel Sheraton, no Rio, e estávamos sentados juntos à mesa, tinha muita gente lá. Foi uma grande celebração. Os rapazes da equipe chegaram depois que tinham terminado suas atividades, e foi uma chance de nos despedirmos e darmos um abraço, essas coisas todas. Mas nós seis estávamos juntos ao redor da mesa, e nos sentimos bastante conectados, havia muito amor uns pelos outros. Foi realmente um jeito marcante de concluir uma jornada emocionante."

"Para mim, o Rio representou uma vontade de aceitar novas experiências", reflete Geddy, "e expandir nossa visão de mundo com relação

às turnês do Rush. Chegar lá e viver essa nova experiência maravilhosa nessa cultura diferente... Lembro que Neil timidamente me disse depois de um dos shows, enquanto voltávamos ao hotel: 'Ei, isso me fez sentir bastante internacional', ou algo nesse sentido. E acho que foi um bom sinal. Isso fez nos darmos conta de que tínhamos nos estreitado muito em termos de onde estávamos tocando e do que estávamos fazendo. Então foi quando eu soube, no meu íntimo, que precisávamos continuar avançando."

Os pontos altos do CD e DVD Rush in Rio são muitos. O vídeo está repleto de material de bastidores, incluindo uma filmagem no hotel e todo o ritual de aquecimento de Neil, a montagem meticulosa do palco, além de tomadas da viagem em si. Musicalmente, o box se distingue pela inclusão do material de Vapor Trails (mais frenético e rápido que as versões originais), incluindo "Earthshine", "One Little Victory", "Ghost Rider" e "Secret Touch". O terceiro disco do CD triplo é um paraíso retrô (e bem engraçado, já que Alex assume o microfone), terminando com "The Board Bootlegs", uma versão elétrica e arrebatadora de "Between Sun & Moon" gravada em Phoenix, e uma versão mais intimista e new wave de "Vital Signs" gravada na cidade de Quebec. Obscuramente, "Driven" e "Resist" são incluídas, a última, como já mencionado, num elegante formato acústico. "Leave That Thing Alone" se infiltra de modo enlouquecido, conduzindo para a extravaganza do solo de Neil, então batizado como "O Baterista". A multidão se parece com ondas do mar quebrando na beira da praia – sendo que raramente não estão cantando cada sílaba de cada letra.

Alex traz alguns comentários sobre a produção do DVD, descrevendo como "trabalho duro": "Quando saímos da estrada,

Geddy e eu meio que decidimos que, se houvesse muitas decisões a tomar sobre o vídeo, ele cuidaria disso. E todas as decisões sobre o áudio que precisassem ser tomadas ficariam sob minha responsabilidade. Começamos a mixar tudo, e achei que precisaria ir para o estúdio a cada dois dias e permanecer lá só algumas horas. Fui todos os dias, ficava lá do almoço

até as quatro da manhã, e isso durou oito semanas. Deu muito trabalho. A intenção original era fazer apenas o 5.1, e então a Atlantic decidiu que queria lançar o CD, portanto houve esse acréscimo, e foi um show inteiro de novo na versão estéreo. Não paravam de empilhar trabalho. Assim, trabalhei demais naquele verão, um verão em que eu esperava poder somente descansar. Os dois anos anteriores tinham sido bem movimentados e caóticos para nós, então foi bom ter o outono de folga."

Em 29 de junho de 2004, o Rush surpreendeu a todos lançando Feedback, um EP de covers, com 27 minutos de música e oito canções. A matemática é frustrante porque as oito canções estão perto do limite necessário para ser considerado um LP, ao passo que 27 minutos... Bem, pelo menos, nos anos 1970, se acrescentassem mais dez minutos, teríamos um LP. Fazendo essa conta, 16 faixas nem chegariam a ser um CD particularmente longo – 54 minutos –, ficando bem abaixo do limite aproximado de 74 minutos da tecnologia do compact disc. Mas isso presumiria que um LP é o formato universal preferido por todos. Talvez essa tenha sido apenas uma mensagem de que Feedback não era para ser levado tão a sério. Além disso, com a duração de um EP, é mais fácil deixá-lo de fora das discussões a respeito do catálogo "oficial" da banda: o

de LPs (que claramente são distinguidos com mais detalhes por englobarem o material original do Rush).

“Sempre ignoramos esses aniversários”, disse Geddy para Michael Mehle, da Rocky Mountain News, referindo-se ao fato de que já fazia 30 anos desde o lançamento do álbum Rush. “O empresário é o cara que quer tirar o maior proveito de cada lançamento. Meio que senti isso dessa vez também. Preferia que o trigésimo aniversário tivesse passado com tranquilidade, mas os outros caras pensaram: ‘Sabe, isso é um grande feito. Talvez devêssemos fazer uma pausa e apreciar tudo o que já vivemos. Talvez tudo se resuma a ter um momento de nostalgia e reflexão’. Pode ser que estivessem certos quanto a isso.”

“Ao longo dos últimos dez anos, conversamos a respeito de fazer uma versão cover para um dos nossos números de bis nos shows”, continua Ged, “portanto a ideia não veio assim do nada. Quando começamos, todo mundo disse: ‘Ei, isso é divertido’. Tudo o que experimentamos tocar acabou ficando excelente. O critério era que precisava ser alguma coisa que pudéssemos chamar de nossa, mas ao mesmo tempo queríamos prestar uma homenagem aos artistas de que gostávamos sem arruinar a música deles. Esta era a regra número um: não podíamos arruinar a música.

“Queríamos fazer uma canção do Jimi Hendrix porque ele era uma grande influência”, conta Geddy. Há rumores de que a banda teria considerado seriamente tocar King Crimson e Jethro Tull. “Mas não tem como chegar perto de Jimi, cara. Ele é intocável. Fizemos uma versão meio crua de ‘Manic Depression’, que é uma canção maravilhosa. Mas quando se coloca a minha voz nela, tudo soa apenas errado. Esse cara branco e magrelo ali do Canadá não tem

a mesma atitude. E foi a mesma coisa com as músicas do Led Zeppelin. Tem muito a ver com o músico que toca essas canções. Mas podíamos ter feito um álbum inteirinho só com músicas do The Who. Podíamos ter feito um álbum só com músicas do Yardbirds. Voltamos e brincamos um pouco com algumas canções, mas basicamente só adicionamos momentos ótimos de feedback. Tentamos obter feedback, aquela retroalimentação do som, em cada uma delas."

Por isso a banda escolheu esse título para o álbum. Além disso, a palavra também engloba a ideia de que o Rush estava nos oferecendo um feedback sobre suas raízes, um diálogo aberto, além das informações publicadas em entrevistas, em essência constituindo um tributo.

E como Geddy explicou a Brad Parmerter, não havia risco algum em apenas tentar: "Um amigo meu, um dos meus amigos mais próximos, foi quem me sugeriu a ideia. É o tipo de coisa que surge assim bem aos poucos. Fiquei pensando nisso um tempo e falei: 'Quer saber? Talvez seja uma ideia divertida'. E conversei com Alex e Neil, e ambos reagiram positivamente na hora. Nossa abordagem foi do tipo 'nada garantido, nada perdido'. Pensamos: 'Bem, vamos tocar essas músicas e, se ficarem ótimas, tudo bem, e se não ficarem, então tudo bem também, não precisamos lançá-las. Podemos descartá-las'. Como ninguém sabia que esse álbum seria lançado, não havia expectativa. Adotamos uma atitude bem casual nesse projeto."

"Quanto aos vocais, em Feedback há uma quantidade de arranjos diferentes com relação aos originais", observa Geddy, na mesma entrevista ao site FYE.com. "Não dá para entrar no estúdio

com a ideia de apenas copiar uma canção de forma direta, embora ‘The Seeker’ não seja lá muito diferente da original. Há algumas dinâmicas distintas e harmonias diversas flutuando ali. De qualquer maneira, é necessário tomar as canções para si, caso contrário não se consegue realmente cantar de forma convincente. Assim que preparamos o arranjo inicial, toquei de um jeito que combinava comigo para poder cantá-la.”

Deixando de lado os vocais e nos concentrando na guitarra, no baixo e na bateria – e mesmo nas escolhas das músicas mais populares –, percebe-se certa falta de imaginação, certa hesitação. As incontáveis covers e álbuns “tributo” que surgiram na indústria musical a partir de meados dos anos 1990 até os dias de hoje tinham coletivamente elevado o nível para tais empreendimentos – Feedback meio que decepciona em todos os sentidos. Os fãs torceram o nariz ao ler a lista de canções do disco e depois não ficaram nada impressionados com as versões do trio. Conversando com fãs mais ardorosos, sem dúvida apreciariam uma reverência ao Led Zeppelin, mas um Zeppelin mais obscuro. O mesmo vale para King Crimson – afinal trata-se do Rush, então seja mais nerd! Como os caras são conhecidos fãs de The Who, alguma coisa mais ousada do que “The Seeker” teria sido bacana. E por que não Kansas, Queensryche, Dream Theater, The Police ou mesmo Primus – uma expressão do muito conhecido senso de humor autodepreciativo da banda? Ou, pelo menos, mais próximo da lista de influências: Yes, Genesis, talvez um gostinho de Taste.

“Nossa visão foi de 1966, quando éramos adolescentes”, explicou Neil em entrevista a Don Zulaica. “Decidimos escolher apenas as músi

cas da nossa juventude de que mais gostávamos e fazer um álbum tributo para quem cresceu ouvindo isso. Por exemplo, tocamos ‘Summertime Blues’ e meio que combinamos os arranjos de Blue Cheer e The Who, e tocamos ‘For What It’s Worth’, de Buffalo Springfield, e outra de uma banda meio obscura dos anos 1960 chamada Love, a canção ‘Seven and Seven Is’. Todos adoramos a liberdade que esse material nos trouxe – em outras palavras, adoramos não ter o peso de ficar pensando demais. E fizemos do nosso jeito, é claro, mas demonstramos o devido respeito à época. Batizamos o projeto de Feedback porque, quando Geddy e Alex estavam trabalhando nas demos, decidiram colocar feedback e reverse na guitarra em todas as músicas.”

“Quando entramos no estúdio, decoramos com várias velas e luminárias de lava, e trouxemos alguns tapetes”, contou Alex a Doug Elfman em entrevista ao *Las Vegas Review-Journal*. As sessões foram produzidas por David Leonard, todo mundo trabalhou no Phase One em Toronto durante duas ou três semanas entre março e abril de 2004. Leonard tinha trabalhado com Geddy no álbum solo. Aqui ele obtém um som elétrico e vigoroso que parece ser vítima de uma guerra de volume, a demência da compressão que estava fazendo os CDs ficarem hostis naquela época. Entrando no espírito do disco, foi usado equipamento vintage, embora manipulado por computadores.

“Nós nos instalamos na sala, gravamos tocando ao vivo direto do estúdio, nós três juntos. Brincamos com a ideia de incluir uma música dos Beatles, ou duas músicas deles – talvez ‘I Feel Fine’ ou ‘Day Tripper’. Ficamos fazendo jams por um tempo. Havia coisas que pareciam sagradas, que não soavam certas, e ‘Manic

Depression’ era uma delas sem dúvida – é uma música muito pessoal para Hendrix. E instrumentalmente, pareceu bem boa, mas com a voz de Geddy ficou estranha demais.

“Achamos que era mais divertido e apropriado prestar um tributo a algumas músicas que tocávamos quando tínhamos 12 ou 13 anos de idade, quando estávamos aprendendo a tocar, antes do Rush, época das

nossas bandas de porão”, continua Alex. “Ao repassar todo esse material para Feedback, me dei conta de quanta influência tenho de Jeff Beck e, principalmente, de Pete Townshend. Quando cito músicos que me inspiraram quando eu era garoto, em geral falo de Eric Clapton e Jimmy Page em especial. Mas, na verdade, acho provável que Townshend tenha sido uma das minhas maiores influências – ele realmente me ensinou tudo sobre acordes e como criar um som de guitarra potente sem ter que aumentar demais o volume.”

O EP abre forte com “Summertime Blues”, e como Geddy explicou a J.D. Considine, “essa música já foi gravada por muitas pessoas, a primeira versão que todos adoramos foi feita pelo Blue Cheer. De fato, tocávamos algumas canções deles lá atrás. Eram nossos ídolos porque foi o power trio mais barulhento da história dos power trios. Adorávamos mesmo aquilo!”

“Para ser sincero, nunca ouvi a versão de Eddie Cochran”, confessou Lee para Michael Mehle. “Minha primeira experiência foi com a versão do Blue Cheer. Foi um momento muito marcante na minha vida, ouvir essa ruidosa banda de três integrantes com todo esse feedback.”

Em seguida, temos “Heart Full of Soul”, do Yardbirds, em que Geddy aplica um falsete ameno – a canção inteira é suave, tanto a original quanto essa versão. “Mudamos a música um pouquinho”, explicou Ged em entrevista a Considine. “Os versos são bem simples, e os refrãos meio que ganham um impulso com um bloco de harmonia que compus. Acho que é uma das melhores coisas que já gravamos em nossa carreira. Tão logo ela começa, soa contemporânea, mas também tem essa pegada anos 1960. Parece ao mesmo tempo que deveria estar num filme de Austin Powers.”

Alex diz que “For What It’s Worth”, de Buffalo Springfield, é sua canção favorita de todos os tempos, então há uma razão pela qual essa faixa está presente no álbum, mesmo que seja legítimo que todos nós tenhamos ficado surpresos com o fato de que o Rush se importa com uma música da máfia do abacate do Troubadour. Lifeson se lembra de

estar no carro com o pai, ainda antes do Rush existir. “Estávamos indo para o shopping ou algo assim”, contou Alex para Doug Elfman, com a lembrança nítida de ouvir essa música no rádio. “Era uma tarde ensolarada de verão. Eu estava com meus óculos de lentes azuladas. Simplesmente senti uma conexão com aquele momento. Não foi a primeira vez que ouvi essa canção, mas acho que estava tomando consciência de estar numa fase de transição na minha vida. E tudo ficou tão ligado a isso, aquele verão, aquela música.”

A faixa número quatro das oito de Feedback é “The Seeker”, uma escolha mais óbvia para o álbum, portanto... uma unanimidade. Como Geddy explicou a Considine: “Havia tantas canções do The Who que queríamos tocar, mas tinha uma coisa em ‘The Seeker’ de

que nós todos gostávamos, e acho que é porque em nossas próprias músicas nunca tocamos devagar assim! Somos sempre tão acelerados, e há uma coisa nessa canção que a faz parecer tão clássica."

"Mr. Soul", de Neil Young (para Buffalo Springfield, por volta de 1967), é completamente incongruente, mas há esse ar sombrio nela que combina com o Rush. Geddy a gravou num túnel de vento, adicionando um senso de urgência. O lado positivo é que o arranjo parece coerente com o material mais roqueiro do EP, e o resultado é um arrebatamento alto e uniforme – até mesmo barulhento – pelas raízes adolescentes da banda (mesmo que ninguém tenha pedido tal exercício).

"Uma das canções mais esquisitas já escritas", disse Geddy a respeito de "Seven and Seven Is", em entrevista a Arthur Lee. "Puro surrealismo. Alex e eu adorávamos essa música quando éramos garotos, principalmente a progressão dos acordes. É provável que a letra seja a coisa mais boba que já cantei na minha vida. Nós nos divertimos muito porque é rápida como um raio, e Neil toca só um rulo de caixa do começo da música até o final."

Esses rulos de caixa continuam no clássico dos Yardbirds "Shapes of Things", mais uma canção de Feedback tocada sem ironia, estranheza, obscuridade ou extrapolação. Ainda assim, ouvimos o solo de Neil profusamente, ou pelo menos ouvimos o baterista fazendo muito barulho. E depois, é claro, há feedback. Por que o Rush não fez uma cover de Amboy Dukes?

O EP fecha com "Crossroads", e de novo, se pode especular que os fãs teriam preferido ouvir uma música do Cream. Geddy explicou a J.D. Considine: "É uma versão bem simples da canção,

bastante diferente de todo o resto em Feedback. Apenas montamos o equipamento e a tocamos ao vivo, depois, fiz só um canal com a voz. Quando mixamos, chegamos a montar o campo estéreo para que a guitarra ficasse de fora num lado, e o baixo de fora do outro".

Além de causar certa irritação aos fãs mais fiéis do Rush, Feedback também serviu como novo produto da banda, preenchendo o corolário antigo de promoção de que o propósito de uma turnê é dar visibilidade para um disco novo. Tecnicamente, o Rush estava apresentando um disco, portanto criando uma desculpa para pegar a estrada. A campanha de divulgação, assim como o EP, foi toda montada em torno do trigésimo aniversário da banda. Tocaram de maio de 2004 até o primeiro dia de outubro do mesmo ano, e gravaram o show em Frankfurt, na Alemanha, em 24 de setembro, para lançar um elegante box com CD e DVD chamado de R30.

"Foi um estouro tocar aquilo", contou Geddy a Brad Parmerter, falando das covers. "Adoro tocar essas músicas. Queria que pudéssemos tocar todas, mas há uma linha tênue quanto à minha visão do que os fãs do Rush querem ouvir e o que queremos tocar. Perder quatro canções que o público estava esperando ouvir de nossos álbuns anteriores em troca de quatro covers já é um salto, mas tocar mais quatro seria meio entediante para eles. O pessoal está gostando delas. Acho que é um tipo de frescor no set, dá uma arejada, para ser honesto."

A turnê R30 primeiramente seguiu pelos Estados Unidos, depois fizeram dois shows no Canadá e passaram cerca de três semanas na Europa. A aventura da ida ao Brasil abriu passagem para o pragmatismo e a praticidade.

Alex explica: “Se houvesse um lugar que pudéssemos ir onde tivéssemos o mesmo tipo de acolhimento que tivemos no Brasil – onde, sendo franco, não fazíamos ideia da nossa popularidade –, então valeria a pena visitar. Mas neste estágio da nossa carreira, ir a um país mais exótico e tocar para duas mil pessoas não era algo que realmente nos interessava. Nosso show é grande, custa muito dinheiro; não queremos nos comprometer com isso, não gostamos de participar de festivais ou algo desse tipo. Um evento especial de vez em quando é uma coisa, ok, mas preferimos manter o controle das coisas e gostamos de apresentar a banda de certa maneira. Portanto, precisávamos estar no lugar certo.”

De fato, não se sabia para onde exatamente levariam a turnê, e o Rush logo decidiu fazer um novo álbum de estúdio. Como já estavam a caminho, acumularam vários shows, mesmo que os Estados Unidos tenham recebido a maioria das datas.

Em 22 de novembro de 2005 foi lançado o R30, outro álbum ao vivo de duração monstruosa, seguido depressa por mais alguns que vieram não muito mais tarde. A raridade desse tipo de disco se perdeu, principalmente por causa da linha difusa entre CD e DVD. Começando com Different Stages, os álbuns ao vivo do Rush se tornaram o cimento entre os tijolos e não mais eventos autossuficientes como All The World’s a Stage, Exit... Stage Left e A Show of Hands. Mas seguimos, porque, felizmente, o trio ainda não tinha parado por aí.

Capítulo 7. Snakes & arrows

Depois da experiência dolorosa de fazer *Vapor Trails* − mas também depois de anos de apresentações ao vivo em busca de reafirmação −, em 2007, o Rush se encontrou de novo em circunstâncias mais próximas da normalidade: voltaram ao estúdio para trabalhar num novo álbum. O que se tornaria *Snakes & Arrows* rompeu o casulo enquanto Geddy e Alex trabalhavam em casa nos próprios estúdios, e Neil trabalhava remotamente, tendo se mudado e começado uma vida nova na Califórnia. O método moderno de enviar e receber arquivos seria usado com bastante frequência. Neil só aparecia quando necessário e depois retornava para casa.

"Houve um intervalo de cinco anos entre os álbuns de estúdio, mas nos mantivemos muito ocupados naquele período", relata Alex. "Lançamos dois DVDs e fizemos duas turnês mundiais. Como é comum para Geddy e eu, não fizemos nada até aquele primeiro dia da sessão de composição. Não trouxemos coisas em que trabalhamos individualmente. Na verdade, não fazemos mais isso. Anos atrás costumava ser assim, mas é muito mais emocionante e muito mais divertido chegarmos naquele primeiro dia e tocarmos o primeiro acorde juntos."

Alex, inspirado depois de ter assistido a um show de Dave Gilmour, optou por compor num violão e até agradeceu à lenda do Pink Floyd no

encarte do álbum pelo comentário de que o temperamento de uma canção pode ser comprovado na possibilidade de tocá-la de forma acústica ou não. O violão se tornaria uma figura proeminente

na mixagem do disco, de modo enigmático mesmo que fosse uma faixa mais roqueira – muitas delas são – ou não.

“Ficamos muito bons em criar camadas, densidade e complexidade”, contou Geddy a Philip Wilding, concordando com essa premissa. “Mas tínhamos esquecido que essa pegada abertamente roqueira é uma curtição para tocar e compor. Fazer covers de canções de artistas como Cream e Yardbirds [em *Feedback*] nos fez lembrar disso. E dessa vez Alex queria compor no violão porque se uma música é piegas, ela fica claramente piegas no acústico. Com a guitarra você pode se iludir porque há distorção, há energia, essa extensão toda e essa tecnologia que podem enganar despertando uma falsa satisfação.”

“Acho que tínhamos cinco músicas quando Nick chegou”, explica Lifeson sobre como foi começar uma relação com um novo produtor, Nick Raskulinecz. “Entramos em contato com alguns produtores, e na época estávamos em negociações com um em particular, mas muitos desses profissionais precisam ser agendados com bastante antecedência, gente como Bob Rock ou Rick Rubin, que também estavam na nossa lista. De fato, Nick soube do projeto por meio de Rick, que é claro já estava com trabalhos marcados há anos e não podia embarcar no projeto por mais dez meses ou algo assim. Então Nick entrou em contato e quis conversar conosco para fazer o disco. Na época, não tínhamos decidido com quem iríamos trabalhar, ou ao menos se iríamos trabalhar com alguém, ou talvez fôssemos fazer tudo por conta com Rich Chycki.

“E então Nick apareceu em maio de 2006, depois que passamos algumas semanas com Neil no estúdio atualizando-o do material e adiantando algumas coisas sobre os arranjos, as músicas

e tudo mais. Nós nos reunimos e conversamos a respeito de várias coisas: música, construção de canções, composição, o valor do refrão, todos esses assuntos, assim como a guerra no Iraque, família e tudo mais. Conhecemos Nick muito

bem nessa conversa. E ele simplesmente estava tão entusiasmado que falou todas as coisas certas. Era jovem e sua lista de discos produzidos era bem diversificada. Tinha feito muitas coisas pesadas assim como Foo Fighters, que na minha opinião tem bastante força. Pensamos que poderíamos mesmo dar uma chance pela juventude dele e pelas coisas que nos disse."

Ged fez a seguinte observação a respeito de Nick em entrevista a J.D. Considine, da *Bass Guitar*: "Nick realmente foi revigorante, porque é um ser humano muito positivo, e eu de fato já não trabalhava com um produtor que trouxesse tantas ideias tão rápido quanto ele há muito, muito tempo. Foi mesmo uma grata surpresa, E o modo como ele apareceu nas nossas vidas foi meio estranho, porque meio que estávamos acertados para trabalhar com outro produtor. Mas as negociações não estavam avançando, então pensamos em dar mais uma olhada por aí."

Ao ouvir o trabalho de Nick com o Foo Fighters, Geddy observou: "Era impressionante, perceptível que se tratava de um trabalho de verdadeiro amor e muito conhecimento sobre música. Não importa a canção ou o estilo, o resultado mostrava um bom material, um bom som e uma boa produção ao passo que várias coisas que ouvimos por aí não trazem canções tão boas. E pensei: 'por que iria querer contratar um cara que não consegue diferenciar uma boa canção de uma ruim e que acaba colocando uma música medíocre no portfólio só por ser uma mixagem que ele fez?'"

Além disso, conta Lee, Raskulinecz “se ofereceu para pagar o próprio voo, coisa que é inédita na indústria musical. Então pegou um avião, e o recebi na minha casa junto com Alex. Ele é um cara simpático, impossível não gostar dele. De qualquer forma, tocamos algumas de nossas músicas e ele pirou – mas não nos contou que era um grande fã do Rush. Disse apenas que era fã da banda, mas eu não sabia o quanto ele *realmente* era nosso fã.”

À medida que as sessões foram acontecendo, Geddy conta como era trabalhar com Nick e o engenheiro Rich Chycki: “De vez em quando ouvíamos esses dois caras cantando versos de músicas que até eu já havia esquecido de ter escrito. Cantavam aos berros a letra de ‘Chemistry’, do álbum *Signals*. E eu ficava pensando: ‘Chemistry?’, nossa, essa é bem obscura. E isso acontecia o tempo todo. Às vezes, quando estávamos gravando as faixas-guia, Nick queria fazer uma jam todas as noites. Então todo mundo ficava lá tocando junto, e é claro que aqueles dois sempre queriam tocar músicas do Rush. Na verdade, era uma coisa bem fofa. Nunca imaginei que iríamos trabalhar com alguém que fosse nosso fã. Mas encontramos o cara certo para isso. E fazer esse álbum significou muito para ele. Nick colocou todo o coração nesse trabalho. Lembro que, quando ele saiu depois da nossa primeira reunião, nos disse: ‘Não vou desapontá-los’. E não nos desapontou.”

Depois que Steven Wilson, da Porcupine Tree, leu uma entrevista com Alex em que o guitarrista afirmava ser um grande fã da banda (Neil e o baterista da Porcupine, Gavin Harrison, também se tornariam amigos), Wilson o convidou para fazer uma participação especial no disco.

“Eu queria perguntar a Steven se ele não se importaria que eu tocasse no álbum inteiro”, disse Lifeson na época em entrevista a Philip Wilding, da *Classic Rock*, mas acabou tocando apenas numa faixa chamada “Anesthetize”. “Estava no processo de composição e pré-produção de *Snakes & Arrows*, mas adorei a música e ela me deu espaço para ir além. A Porcupine Tree é uma ótima banda e foi um prazer ter uma pequena participação em *Fear of a Blank Planet*.”

Como Wilson me disse na época: “Alex estava gravando o álbum do Rush enquanto estávamos na Inglaterra gravando *Fear of a Blank Planet*. Então tudo na verdade foi feito por e-mail. Para ser sincero, não acho que algo teria sido diferente se estivéssemos juntos dentro do mesmo estúdio. Porque, se pensar sobre isso, se vai convidar alguém como Alex Lifeson para tocar num novo álbum, não vai querer ficar dando instruções em demasiado para ele. O melhor de se ter alguém assim é que você já ama o trabalho da pessoa, e ama a maneira como encara a música. Sem dúvida, adoro a visão dele sobre as coisas. Ele sempre me surpreendeu. Assim, fora um pouco de direção no sentido de ‘esta é a parte que queremos que você toque’, não queria lhe dizer o que tocar ou como tocar. Alex tocou algumas músicas, mas até o momento só lançamos aquela que está no álbum. De fato, ele fez um solo maravilhoso – fizemos quatro ou cinco takes – e tocou tão lindamente que, quando pegamos os arquivos, estendemos as seções para dar mais espaço para o solo.”

De volta ao mundo do Rush, a banda acampou no Cherry Beach Sound em Toronto para a pré-produção durante o mês de maio, depois mais tarde em setembro e outubro, antes de se realocarem no Allaire Studios, em Shokan, Nova York, para fechar o

ano. Saindo de Toronto, os caras pareciam renovados depois de uma folga no verão e traziam oito músicas. Raskulinecz, nascido no Tennessee, com 32 anos de idade na época, tinha coproduzido dois álbuns do Foo Fighters – *One by One* e *In Your Honor* –, mas na verdade estava só começando a carreira como produtor musical. Foram os trabalhos com o Foo Fighters e o Rush que o tornaram conhecido, e Nick continuou a acumular uma lista ilustre de créditos incluindo Alice in Chains, Ghost, Evanescence, Deftones, Mastodon, Korn e um segundo álbum de estúdio com o Rush, o disco que seria o último da banda.

"Nick era muito bom em engenharia de som, segundo o que tínhamos ouvido falar", continua Alex. "Ainda queríamos contar com Rich, porque a minha relação com ele era um pouco mais heterogênea. Tínhamos feito alguns projetos independentes juntos, e simplesmente o considero um engenheiro espetacular. Ele é muito, muito bom. Tem habilidades intuitivas e uma sólida base em engenharia, assim como Nick. Mas isso tirou um pouco o peso dos ombros de Nick de modo que pudesse se concentrar apenas na música e no caminho que estávamos seguindo, além da performance."

"Neil tinha algumas coisas em que estava trabalhando", diz Alex, trazendo o passo a passo de *Snakes & Arrows*. "Porque ele nos enviava o material. Geddy e eu trabalhamos de maneira bem casual nesse disco. Trabalhávamos alguns dias por semana durante cinco ou seis horas, e conseguimos continuar com nossas vidas normalmente. Tínhamos equilíbrio e ficávamos animados em chegar ao trabalho. Não era como um emprego cansativo de cinco dias por

semana, do almoço até a meia-noite. Você força a si mesmo para ser criativo, e as coisas não funcionam dessa maneira."

"Está tudo aqui", esclarece Alex, se referindo a Toronto. "De fato, trabalhamos na casa de Geddy. E moro a apenas cinco minutos da casa dele. Ged tem uma salinha de composição bem aconchegante. Não é exatamente um estúdio, mas uma pequena sala de música, com vista para o jardim. E foi ótimo trabalhar lá, de verdade, foi bem casual, bastante tranquilo. Começamos em março e pegamos as coisas de Neil, que depois veio para cá em meados de abril, fomos até a casa dele em Quebec e passamos um tempo juntos para analisar todo o material. Mais tarde ele veio a Toronto, e trabalhamos durante um mês num estúdio local, depois tiramos uma folga no verão e retomamos os trabalhos em setembro. Entre setembro e outubro, voltamos ao mesmo estúdio e simplesmente continuamos a trabalhar nas demos, compor e nos familiarizar com todo o material.

"Em seguida fomos para o Allaire. A intenção era passarmos 12 dias lá para gravar a bateria. Neil já tinha trabalhado naquele local e estava ciente das vantagens daquele grande e lindo estúdio de bateria. Mas uma coisa surpreendente aconteceu: também nos apaixonamos pelo local quando chegamos e decidimos ficar e fazer toda a gravação do álbum naquele estúdio. Então acabamos ficando cinco semanas lá."

Refletindo sobre o que os outros produtores poderiam ter contribuído, Alex observa: "Bem, eles são muito diferentes. Brian Eno seria uma escolha interessante para nós porque teria sido algo totalmente diferente. E é esse tipo de coisa que procuramos. Essa é a vantagem de trabalhar com um cara novo, em especial com

alguém como ele. Meio que já sabíamos o que queríamos fazer com o disco, havia uma direção, que é um pouco diferente de quando um produtor assume mesmo o controle do projeto inteiro. Mas Brian Eno, por exemplo, nos levaria para uma área completamente diferente e despertaria em nós certas coisas que jamais levaríamos em consideração. É sempre muito interessante trabalhar desse jeito. Bob Rock também é um produtor bastante habilidoso. Ele tem feito trabalhos excelentes, muitas coisas diferentes. Sabe, vários desses caras são bem seletivos com relação ao tipo de trabalho que fazem e suas agendas, particularmente se estiverem no primeiro escalão. E muitos precisam de um longo tempo para fazer um disco. Nick não parecia ser esse tipo de pessoa. As coisas iriam acontecer bem mais rápido; ele tem muito mais energia."

E felizmente deu certo: "Sim, as sessões de gravação foram fantásticas. Nós nos divertimos bastante, e ele era uma pessoa muito inspiradora e motivadora. Uma das melhores coisas a respeito de Nick trabalhar conosco é que ele foi a um show nosso quando tinha 11 anos de idade. Foi o primeiro da vida dele [Nick diz que tinha 12 anos e que esse tinha sido seu segundo show, na turnê *Moving Pictures*]. A mãe dele o levou, ela era uma grande fã da banda e ainda é, o que é mesmo incrível, especialmente para Nick, porque é como se duas pontas da vida se encontrassem. Mas ele é um cara bem extrovertido e gregário, e conhecia bem a banda. Uma das coisas interessantes que Nick falou foi: 'Caras, às vezes vocês esquecem quem são. Com este disco, vocês precisam lembrar quem são. Há muitas coisas boas em sua história que são deixadas de lado ou ignoradas'. E acho que ele tem razão. Quando ficamos por conta própria, a tendência é deixar tudo para trás e seguir em

frente, quase ao ponto de perdermos a noção das nossas raízes. E Nick queria de verdade que mantivéssemos isso em mente, quais foram os pontos fortes da banda nesses anos todos. Ele trouxe isso à tona. Desafiou todo mundo a tocar no melhor da habilidade de cada um e alcançou seu objetivo."

O Allaire Studios, nas montanhas Catskill, foi escolhido por sugestão de Neil; ele tinha trabalhado lá em seu DVD instrucional *Anatomy of a Drum Solo*. Como Alex diz, o plano era concluir as faixas-guia em duas semanas (ou pelo menos fazer metade do baixo de Geddy), mas a banda gostou tanto do lugar que decidiu gravar as guitarras lá também, deixando de lado o plano original de trabalhar no estúdio da casa de Alex. A voz também foi gravada no Allaire, prolongando a estadia para cinco semanas.

Neil, por sua vez, gostou da ideia de os três estarem longe de casa trabalhando e tocando juntos como faziam antigamente, fosse no Le Studio ou, de forma mais extravagante, torrando dinheiro no Reino Unido. Foi ele quem insistiu no Allaire, embora Geddy resistisse à ideia, dizendo que tinha se tornado um velho ranzinza que preferia poder ir para casa depois de passar um dia inteiro no estúdio. Alex, como sempre, foi mais flexível e se rendeu ao local logo no segundo dia.

"É difícil dizer", contou Alex em 2007, quando pedi a ele que comparasse esse álbum ao resto do catálogo da banda. "Para mim, meio que engloba toda nossa história. Quando ouvi o disco, escutei diferentes aspectos da nossa composição e diferentes abordagens no modo como gravamos, como construímos nossas canções. Mas tudo está nessa embalagem de som inovadora. É o disco mais pesado que fizemos em muito tempo. E tem a sonoridade mais rica

entre todos. Sem dúvida, *Counterparts* foi uma engrenagem propulsora. *Grace Under Pressure* tinha essa coisa também, porque é meio sombrio, meio cinzento, não é um álbum imerso na escuridão total, mas é bem cinza-escuro [risos]. Tem um pouco dessa característica pesada nele. Sim, não sei se algum dia vamos realmente fazer um disco pesado, para ser honesto. *Counterparts* seria o álbum daquele período – não é o caso nem de *Presto* nem de *Roll the Bones*.

Lifeson está certo quanto a isso e também está ciente de que *Counterparts* se destaca. É interessante que tenha comentado o fato de que o Rush nunca gravou um álbum pesado. Sem dúvida, há tons de peso no catálogo, das primeiras guitarras distorcidas até os ritmos castigantes passando pelas letras sombrias, mas ele está certo: nada disso esteve

junto ao mesmo tempo. Nem mesmo em *Snakes & Arrows*, principalmente por causa de dois fatores: o violão e as letras cheias de esperança que fazem bem à alma, com toques de nostalgia surgindo amarrados por melodias que lembram o álbum *My Favorite Headache*.

Alex faz a seguinte observação, preocupado com o vaivém criativo entre Neil e Geddy: “Às vezes, as letras se acumulam. Não é incomum que Neil traga sempre alguma coisa: ‘Ouça isso agora’ ou ‘Dá uma olhada nisso’. Mas somos atraídos por aquilo que nos atrai. E geralmente ele estava escrevendo a respeito de alguma coisa mais moderna ou atual. Obrigo-me a dizer que Geddy e Neil trabalhando juntos é uma maravilha, é impressionante como conseguem encaixar tudo. Há muito profissionalismo e respeito. Contudo, deve ser difícil para Neil passar todo esse tempo

compondo uma letra da qual Geddy talvez pegue um único verso e diga: ‘Gostei mesmo deste aqui. Podemos criar uma canção só com esse único verso como ponto de partida?’.”

“Ah não, cara!”, eu digo. “Entende?”, diz Alex caindo na gargalhada. “E tenho certeza de que a reação de Neil é essa! Aí Neil fala: ‘Sim, vou dar uma olhada e ver o que posso fazer’. Depois Geddy entra e diz: ‘Esse refrão inteiro faz sentido. Mas podemos apenas fazer uma alteração? E se tirássemos daqui e movêssemos para ali?’. Ele é ótimo nesse sentido. Não acontece com todas as letras. Por exemplo, ‘Far Cry’ foi quase literal. Quero dizer, é perfeita! Mas acho que é sempre pelo melhor. E desse modo Geddy pode cantar com mais convicção.”

Ao responder se Neil sugere uma melodia vocal, Alex diz: “Não. Acho que ele confia em nós. Deixa isso por nossa conta. Pode até fazer algum comentário sobre um arranjo ou uma parte instrumental que talvez sinta não estar tão boa quanto as outras, mas não, ele meio que se concentra na letra e em ensaiar as partes de bateria.”

Ser um trio sempre ajudou o Rush a cruzar esses campos minados em segurança. “De todas as coisas, essa parte provavelmente é a mais fácil”, reflete Lifeson. “Sabe, é muito mais fácil convencer uma pessoa quanto ao mérito de suas ideias do que se houvesse três integrantes

contra dois, ou dois contra dois, ou qualquer outra combinação. Sempre funcionou assim com a gente. Se não for unânime, não vai rolar.”

E quando chegou a vez de gravar *Snakes & Arrows*, um dos principais obstáculos, o uso dos teclados e o colapso de outras

características datadas dos anos 1980, já tinha ficado para trás, segundo Alex. “Geddy sabia que eu sempre tive problemas com os teclados, então mais brincávamos com isso do que qualquer outra coisa. Mas quando chegamos a um ponto de atrito e houve discussões sérias sobre o assunto, todo mundo estava aberto ao debate. Para mim, provavelmente o disco mais difícil de todos foi *Signals*. A guitarra foi mesmo relegada à posição de coadjuvante. Uma canção como ‘Subdivisions’, por exemplo, hoje em dia escuto e percebo que os teclados estão extremamente altos nessa faixa em particular, e a guitarra sofre para aparecer. Por que estou buscando um lugar diferente? Eu não deveria estar buscando um lugar diferente. O que está acontecendo com todos esses teclados? Não são nem mesmo reais – não são um instrumento real, se entende o que quero dizer. Era assim que eu estava me sentindo sobre eles na época, porque acho que a guitarra é o coração e a alma de um trio de rock, ou de qualquer banda de rock. É o lugar de onde todas as emoções surgem. Sabe, ao tocar com Geddy e Neil, que na época eram músicos realmente complexos, eu tinha que ser a cola, era eu quem precisava manter tudo grudado. Houve uma inversão parcial de papéis. Agora acho que estamos tocando numa formação mais tradicional, em que a seção rítmica está de volta ao fundo, e as guitarras assumem a frente.”

É fato. Ao longo de *Snakes & Arrows*, Alex oferece uma carga redobrada de compassos na guitarra: violões tocados com alegria acompanhando o instrumento, enquanto Geddy e Neil adotam uma pegada roqueira com mais frequência, tudo analógico e mais quente graças ao trabalho de Nick e do engenheiro Rich.

“Ele *é* mandão, mas faz parte de sua natureza”, ri Alex, acrescentando uma nota positiva na autoavaliação de Geddy de que a cada álbum ele agia mais como o líder da banda. “Isso é uma coisa boa. Ged quer que as coisas sejam feitas do jeito certo, do jeito que ele considera certo, e se esforça para que isso aconteça. Quanto à nossa relação, fico um pouco na outra extremidade. Perco o interesse rapidamente, tenho dificuldade em prestar atenção por muito tempo. Sou bem espontâneo, mas depois sigo em frente. Ele é mais focado e supera os obstáculos. Criamos um ótimo equilíbrio nesse sentido. Ged sabe o que usar de mim, levando em conta minha personalidade, e aplica isso ao modo como lida com as coisas. Assim, quando compomos juntos, acaba sendo um modo maravilhoso de se trabalhar. Eu me solto totalmente nas minhas pequenas coisas, e ele pega todas essas coisinhas, trabalha nelas e acrescenta as dele, encaixa tudo, e para nós é um ótimo modo de trabalho. Fico livre para fazer o tipo de coisa de que gosto do jeito como gosto de fazer e confio em Geddy para organizar.”

“*Snakes & Arrows* foi escrito com muito amor, emoção e confiança”, continua Lifeson. “Na época, esse álbum surgiu de maneira perfeita. Não houve obstáculos ou dificuldades que não pudéssemos superar. Tudo estava bem – ‘Vamos chegar lá’ – e mal podíamos esperar para voltar ao trabalho no dia seguinte. Era ousado e confiante em todos os aspectos, enquanto em *Vapor Trails* havia delicadeza e certa fragilidade em cada característica daquele disco. Quero dizer, agora o que mais fazemos é gravar direto do estúdio, o que não fazíamos há muito tempo, desde os nossos primeiros álbuns, e há um clima bem diferente e uma energia distinta no modo como essas músicas se traduzem quando estamos

todos lá tocando juntos. Toquei muito nos últimos anos. Tenho um estúdio em casa e compus bastante coisa. Para mim, é como ir à academia, são exercícios. E não me refiro a tocar escalas: tem a ver com explorar o som e o que ele pode fazer quando emitido por uma guitarra. Para mim não é tão desafiador quanto é libertador. Realmente me deu uma chance de buscar as coisas que gosto de fazer. Gosto de procurar outros caminhos e criar coisas bem esquisitas. Em grande parte deste disco há uma dissonância que é muito agradável aos ouvidos. Parecem três ou quatro guitarras ao mesmo tempo, quando na verdade há apenas uma ou duas."

Mas Alex se diz encantado com o que Geddy já havia realizado nesse ponto: "Acredito que muito vem do treinamento inicial dele, dos músicos que ouvia como professores. Mas também acho que muito se deve ao fato de que é vocalista e quer criar uma boa base para seus vocais. Então há uma boa conexão entre a melodia vocal e a melodia do baixo. Como seção rítmica, Ged e Neil têm um grande entendimento um do outro. É excepcional assisti-los quando estão trabalhando nas partes, porque entram em sintonia naturalmente. Sabe, como as coisas devem funcionar para eles. Mesmo nas jams durante a passagem de som, até os dias de hoje, quando começamos a tocar, os dois se encaixam na hora; são muito naturais nesse sentido. É uma combinação desses dois elementos: basicamente, a melodia vocal é o que orienta a do baixo, e depois a questão rítmica é uma pequena fuga, um momento divertido."

Em termos de composição nesse contexto, enquanto Alex explora o violão, diz: "Ged se senta para compor no baixo; ele toca muitas combinações de sons. Porque fica bloqueando as melodias vocais e sabe que é o que a guitarra vai fazer, então toca esses

acordes. Depois, quando chegamos à fase de fazer mesmo os arranjos, é óbvio que vou substituir essas combinações de sons com a guitarra, e ele vai desenvolver a linha de baixo. Mas várias vezes Ged incorpora esses acordes às partes que está tocando, principalmente como ocorreu nos últimos álbuns. É um ponto de partida bem interessante para mim porque tenho que criar alguma coisa que se encaixe ao redor da densidade desses acordes, que podem ser exaustivos num sentido sonoro. Então escrevo uma parte que é mais uma linha única ou mais elevada num registro alto para trabalhar em torno dela. É interessante quando estamos compondo e essas partes surgem, e isso acontece com frequência. Principalmente se ele só estiver ali sentado dedilhando alguma coisa sozinho. É o ponto de partida. Assim, sabemos muito bem compreender e ler um ao outro nesse sentido."

Os temas de Peart com relação à fé estão refletidos de modo oblíquo e abundante na arte de capa do álbum. Alex explica: "A capa veio de um jogo de tabuleiro chamado Leela. É um jogo antigo indiano. É a origem do que conhecemos hoje como *Snakes and Ladders*, ou Serpentes e Escadas. É um jogo de sorte ou azar, e assim você avança nos quadrados e sobe pelas setas. Conforme o número que sair nos dados, o azar o leva para baixo deslizando pelas costas da serpente. Grande parte do disco lida com essa dualidade de ocidente/oriente, bom/ruim, amor/ódio, e se trata mesmo da vida. Para mim, tematicamente, é um pouco mais amplo do que os últimos que fizemos. Sempre trabalhamos com algum tipo de temática, mas esse aqui toca em vários aspectos diferentes da condição humana e de como convivemos, as coisas em que acreditamos e as coisas em que não acreditamos."

O extremismo religioso era um assunto com o qual Neil se ocupava na época, e o resultado é que o cânone lírico é o trabalho de um ateu autossuficiente lidando com os aspectos positivos e negativos da fé religiosa. O tema dominante vem da canção “Armor and Sword”, em que apresenta o posicionamento de que a fé num sentido positivo pode se manifestar como uma armadura, ao passo que com frequência é usada para justificar a violência, o uso da espada. O visual não poderia ser mais intelectualmente rico: um cruzado ou guerreiro medieval (tanto na tradição oriental quanto na ocidental, armadura e espada eram usadas por toda parte), “matar em nome de”, concomitante ao ato, consciente ou inconsciente, de acreditar que a proteção está imbuída com o apoio espiritual por trás do aço.

Alex admite de imediato que a mensagem é dirigida tanto para o terrorismo islâmico quanto para o paroxismo da direita religiosa nos Estados Unidos, já que Neil particularmente questionava os slogans religiosos que via em outdoors enquanto rodava pelo país de motocicleta. “Sim, são ambas as coisas, com certeza. São tão fanáticos quanto os outros no Oriente, pelo menos em termos do que lemos nos jornais. A minha experiência diz que é preciso olhar para ambos os lados de uma história antes de assumir um posicionamento, mas tem muito a ver com isso. Tem a ver com a bondade que a religião pode trazer e a negatividade que ela gera.”

Neil faz a seguinte observação: “Em *Snakes & Arrows*, há uma conversa com o mundo, eu a descrevi com as palavras do epitáfio de Robert Frost: ‘Tive uma briga de casal entre mim e o mundo’. Em muitas canções do álbum, usei temas de relacionamento de propósito, mas não se trata de conexões entre duas pessoas, de

modo algum. Trata-se da minha briga enquanto amante do mundo, mas dentro do que parecem ser situações românticas. É um modo de colocar o particular num contexto geral – faz parecer pessoal. Essa é claramente a chave para se conectar com um público em muitas formas de arte: fazer alguma coisa ter sentido para alguém num nível pessoal."

"Sempre nos importamos de verdade com a apresentação do álbum como um todo", diz Lifeson, quando questionado a respeito do encarte do disco e como ele oferece uma "arte de capa" para cada uma das faixas. "Quero dizer, somos velhos, então lembramos como é ter esses álbuns em mãos, olhar para eles e ouvi-los, e ler toda a capa e o encarte, virar de um lado para o outro – tudo se torna parte do processo. E isso mudou ao longo dos anos. Acho que no iTunes é possível fazer o download das capas e olhar para elas enquanto se ouve a música, então está voltando. Mas sempre foi importante para nós oferecer algo tangível que o ouvinte pode pegar e olhar. Fazer uma arte em separado para cada uma das canções – e apenas para as músicas com letra – é um modo legal de dar uma plataforma para as letras, em primeiro lugar para torná-las legíveis de um jeito fácil, mas também para buscar um visual bonito para ser olhado enquanto se está mergulhando no álbum. E criar o pacote completo com o jogo e o DVD, o documentário e tudo mais, é um modo interessante de compor um quadro."

Quanto ao título, Neil também se inspirou na frase de Hamlet "*slings and arrows*" – "fundas e flechas". Peart fez algumas pesquisas on-line para se certificar de que o título não tinha sido usado em um disco antes e foi ali que descobriu o jogo de tabuleiro Leela, de Harish Johari, e mostrou para Geddy e Alex. Eles

aprovaram a ideia, e o conceito foi passado para Hugh Syme converter na capa para o álbum.

Snakes & Arrows, o 18º álbum do Rush, surgiu como pacote digital em CD em 1º de maio de 2007, com cores vibrantes e ousadas. No mesmo instante, já nos movimentos de abertura da primeira faixa, “Far Cry”, ficou claro que esse era o disco mais ricamente analógico da banda em termos de tons de produção desde os anos 1970. É claro que os fãs já tinham recebido a música como um gostinho do que estava por vir, pois “Far Cry” tinha sido lançada como single em 12 de março daquele ano. A música chegou ao número #22 na parada Mainstream Rock Tracks, ganhando uma produção de vídeo completa e sendo tocada em todas as turnês desde então até o fim.

“É uma sonoridade muito mais rica e mais impetuosa”, concorda Alex sobre o trabalho de produção, “e é mais pesada, mais forte, menos pessoal. Acho que não tem muito em comum com *Vapor Trails*. Talvez algumas faixas... ‘Earthshine’ consigo ver como parte deste disco. Mas aquele foi um álbum bem mais pessoal, muito mais difícil de fazer, com certeza. Este foi puro deleite. Não houve um único momento difícil na gravação deste álbum.”

Sem dúvida, esse foi o caso de “Far Cry”. A música surgiu numa jam particularmente gratificante entre Geddy e Alex. Neil havia deixado uma letra para os outros avaliarem, e Geddy ficou impressionado com o modo como as palavras de Peart se alinhavam com esse fragmento de música que ele e Alex haviam acabado de criar na jam, em especial o refrão que Neil havia destacado. O resultado é uma celebração rítmica e contundente do rock de um *power trio*, além do violão acústico adicional. O mais

notável, contudo, era a potência em todos os cantos e ausência total de teclados.

“Levamos as experimentações com os teclados o mais longe que podíamos”, diz Alex sobre a transição que começou no início dos anos 1990. “Mas pareceu natural chegar a um fim. Descobrimos que o coração da banda era o trio e que queríamos retornar àquilo. Não foi como se disséssemos ‘teclados nunca mais’; foi mais no sentido de voltar às nossas raízes e encaixá-los em torno desse centro. Seguimos

a partir disso: compusemos mais partes de guitarra e menos partes de teclado, e achei tudo mais do que recompensador. Foi bem mais divertido criar partes de *pads*, uma atmosfera. E agora, é claro, basicamente não há teclados.”

Embora não houvesse mais atritos por causa desse tópico, as tensões continuaram quanto à sonoridade e às texturas em discos como *Counterparts* e *Vapor Trails*. E no meio disso, também *Test for Echo* não havia sido totalmente satisfatório, tanto no aspecto sonoro como em termos das canções, da composição. Naquele momento o Rush tinha chegado a um novo som, que em *Vapor Trails* não passava de uma proposta, essa sensação de trio de “ataque” mais violão que os conduziria até o final, *Snakes & Arrows* e *Clockwork Angels* compondo uma suíte com dois projetos.

E nada de baixo Wal. Raskulinecz fez Geddy tocar o Fender Jazz, junto com os pedais Taurus usados em quase todas as faixas. Peart tocou num kit da Drum Workshop e Alex usou várias guitarras, mas principalmente uma Les Paul, uma Stratocaster e uma Gibson ES-335 semiacústica. Mas foram o uso majoritário do Fender Jazz de Geddy e a ausência de bateria eletrônica de Neil que ajudaram a

banda a alcançar um som atemporal, assim como questões práticas como o uso de takes gravados ao vivo tocando juntos dentro do estúdio. Nick também instigou Neil a se soltar um pouco mais e a buscar um *swing*, sugerindo algumas viradas, o que levou os integrantes a apelidar o novo produtor de Booujze, um apelido tão engraçado e difícil de pronunciar quanto seu sobrenome. As palavras inventadas se referem a um som que Nick costumava descrever como uma virada de encerramento de compasso que queria que Neil fizesse em “Far Cry”, implorando que o baterista enlouquecesse com pedaços de acordes monotônicos tipo “YYZ”, algo com que Peart concordou logo de cara.

Com relação à letra, “Far Cry” é em essência um microcosmo do tema geral do álbum, se tornando a faixa porta-voz desse disco. É a faixa-título por direito. Geddy se apaixonou na mesma hora pelo conceito

dela, que passou facilmente pelo teste de ser alguma coisa com que o próprio se identificasse. Há negatividade ali, a ideia de que os ideais da geração hippie fracassaram, mas também uma espécie de esperança exasperada de que se pode aprender a lidar com as adversidades e “voltar ao jogo”. As desgraças são apenas sugeridas, desgraças como pobreza e extremismo religioso, assim como, poeticamente embora tão rápido que pode passar batido, fala-se de males perceptíveis como a nova geração presa a eletrônicos, algo que só começou a se tornar um problema real em 2007.

Em entrevista a Phil Roura, Geddy definiu “Far Cry” como “total e indomável otimismo. Tem a ver com o idealismo que temos pelo mundo. Trata das coisas com as quais nos deparamos e temos que

lidar – e tudo bem". Em geral, ao longo do álbum, Ged observa: "Queríamos refletir bastante sobre os problemas da atualidade, como nossas vidas são impactadas pelo comportamento religioso extremo – tanto aqui perto quanto lá longe. O ponto que Neil está tentando abordar nas letras é que não se trata apenas do mundo do Islã. Qualquer comportamento religioso extremo é ruim, seja no Oriente Médio seja no Meio-Oeste norte-americano. É só passar por um aeroporto e ver o que estão obrigando pessoas comuns a fazer. Esse é o mundo que enfrentamos. Esse álbum é bem atual. O mundo mudou muito num período bem curto. Tem havido muitos debates, publicaram vários livros sobre religião nos últimos tempos sobre o papel que Deus desempenha na vida das pessoas."

"O que escrever letras de música significa para mim?", perguntou Neil retoricamente, logo após o lançamento do álbum. "É autoexpressão, assim como tocar bateria – é perfeito. E acredito que isso importa, penso eu. Uma das máximas que meu pai diz sobre a vida é que se uma coisa vale a pena ser feita, que valha a pena ser feita direito. Então isso me motivou como baterista, sem dúvida, e é óbvio que quando escrevo letras de música, tenho que escrever o melhor que posso. Outra das máximas que meu pai me dizia sempre na época em que eu trabalhava

na loja de implementos agrícolas, se ele me mandasse fazer um serviço, limpar prateleiras ou organizar peças, depois eu voltava e dizia: 'Pronto, terminei; ficou bom o suficiente?', e ele me falava: 'Se estiver perfeito, está bom o suficiente'. Portanto são essas palavras que me orientam. Repito, são pistas para desvendar minha personalidade, o tanto que me dedico na busca pela excelência.

“Tocar bateria tem sido uma odisseia e tanto para mim, uma odisseia de influência e refinamento, compreensão e trabalho, prática e ensinamento, aprendizagem. Tudo isso – um ciclo que nunca termina. E compor letras de música é exatamente assim: à medida que me interessava mais por isso, aprendia mais, lia com mais profundidade sobre o tema e aprendia a entender as metáforas e o ritmo das palavras. Uma coisa que penso ser importante como baterista é que o ritmo das palavras me vem com bastante naturalidade. Tocar bateria tem muito a ver com construir frases, o modo como gosto de orquestrar as partes num formato conversacional, mais arquitetado. Elas se tornaram isso também, eu podia me concentrar nelas nesse senso rítmico.

“E depois há a sensibilidade que acredito ser necessária para ter o poder das palavras, das imagens e da comunicação, de dizer o que você quer e transmiti-las de fato. Porque normalmente você não pode dizer em poucas palavras qual é o assunto da canção, precisa melhorar o aspecto delas. Essa é a analogia perfeita também para a bateria. Não vou apenas tocar a batida; vou melhorar o aspecto dela. Grande parte da minha vida é construída em torno da ideia de ‘não será apenas o que tenho que fazer – será o melhor que posso fazer’. É isso. E assim como aconteceu com a bateria, as letras também evoluíram nesse sentido.

“Mencionei anteriormente a ideia do diálogo, de compor uma música como se fosse uma conversa entre as pessoas. Em *Snakes & Arrows*, de novo, temas mundanos são expressos num nível pessoal de um para o outro. Esses são os recursos, mas bem no fundo, ainda sou eu dizendo essas coisas e me importando o

suficiente para escrever a respeito delas, seja inspirado pela raiva ou pelo ultraje, pela paixão ou pela natureza.

Sempre gostei de colocar o clima nas canções, e gosto de colocar a natureza nas canções, porque amo essas coisas. Por exemplo, a velocidade... Já escrevi sobre carros, escrevi sobre motocicletas, porque também adoro isso. Tudo que amo na bateria está lá na forma como toco, e tudo que amo na vida está lá nas letras. Essas coisas estão genuinamente ali.

"Assim, quando reagem desse jeito, de uma forma genuína, e quando dizem... Há uma expressão que uso: 'a trilha sonora da minha vida', quando falam que são fãs do Rush há 20, 30 anos, ao longo de uma vida inteira e de todas as mudanças que surgem, ter filhos e conseguir um emprego e se tornar responsável e ainda assim vir aos nossos shows, é perfeito. Essa espécie de continuidade de todas as pessoas que vejo noite após noite, que têm essa alegria de se identificar conosco e ficam tão contentes de compartilhar tudo isso numa apresentação ao vivo com todas essas outras pessoas que obviamente sentem a mesma coisa, e cantar junto e fazer *air drumming* ou apenas estar lá, me sentir parte desse espírito... essa é a minha satisfação.

"Mas muito maior que isso, é claro, é o significado que tem em suas vidas. Quando alguém me diz que nossa música ou minhas letras e meus livros ajudaram de alguma forma, é óbvio que sinto algo maravilhoso. Tenho que admitir... honestamente, não tenho nem como começar a lidar com o fato de impactar a vida de alguém, de ser uma influência positiva. Eu? Sério isso? Mas é legal. Sinto que qualquer influência que atribuem às minhas letras ou aos meus livros já existia dentro das pessoas. Talvez só precisassem de

afirmação. Porque passei por essa experiência, quando li alguma coisa e pensei: ‘Sim, é bem assim que me sinto’. E isso é afirmação e tem muito valor. Mas não é o mesmo que inspiração. O que recebo em retorno, sem parecer pretensioso, é simplesmente que há uma identificação, certo? E não que eu tenha elevado suas vidas. Não acredito nisso – eles próprios elevaram suas vidas. Mas se puderem se identificar com minha paixão, minha luta ou minha raiva, é uma forma de afirmação. Por exemplo, tenho amigos em todos os lugares, e não nos vemos com muita frequência. Mas são uma

afirmação constante para mim com relação ao que faço e por que faço. Porque sei que há poucas pessoas que seguem suas vidas da mesma maneira que eu.”

Realmente, “Far Cry” é tão jubilosa na bateria quanto na letra cheia de significado. O senso de ritmo imposto na canção e no decorrer do álbum emergiu da relação com o novo produtor da banda e a direção que ele buscava.

Como Neil explicou a Jonathan Mover, da revista *Drumhead*, “eu já tinha visto isso em estúdios, onde multicanais seguiam o esquema de fita, inserção, fita, inserção, fita, inserção, fita, inserção. Aceitaria tal realidade se tivéssemos uma música de dez minutos de duração ou se houvesse dois ou três takes para concluí-la; então ok, tudo certo. Mas, na maioria das vezes, mesmo hoje em dia, gosto de sentir que sempre posso produzir um bom take, todas as vezes que toco, e só depois buscar algo especial neles.

“Houve uma vez em que Nick Raskulinecz me deixou maluco. Estávamos nós dois procurando viradas únicas, e há algumas ali em que se pode ouvir um *rimshot* que eu mal conseguia executar, mal

consegui voltar para o início. E isso é muito emocionante, mas não é replicável. Portanto a sugestão de Nick de capturar um bom take me deu a satisfação como músico de fazer meu trabalho bem-feito. Há dois lados nessa história. Sim, é possível consertar tudo, mas aí o baterista tem a sensação de 'bem, eu realmente não tive muito o que fazer aqui'. Isso acaba destruindo a confiança – e a satisfação – dele no trabalho. E todas essas coisas intangíveis são muito importantes no longo prazo: como você se sente com relação ao que tem feito e à música que criou. Assim, gosto de ter tudo isso para depois sentir o prazer de ouvir alguma coisa que ficou tão perto do limite, bem ali no limite. É algo que me traz um sorriso no rosto. Há certas viradas nesse álbum e certos movimentos que ouço e me fazem sorrir. Penso: 'Não consigo acreditar que me safei nessa!'"

Neil continua explicando a logística que permitiu que isso acontecesse: "Estávamos nos estúdios Allaire, e do jeito como organizamos

o local, a sala de controle ficava num canto de onde não dava para ver Nick. Eu disse: 'Quero ver você. Fique ali onde eu possa vê-lo'. Em uma das faixas, ele saiu de lá do aquário e ficou junto à bateria comigo, dentro do estúdio. Dava para ver pela reação dele, mesmo olhando pelo vidro, que estava muito animado. Portanto há esse barômetro de emoção ali, e muitas vezes todos percebem. Todo mundo fica em volta quando estamos gravando as faixas-guia, então todos estão ali curtindo o som ou não. Quando entro lá na sala de controle, falam: 'Você arrasou!'".

"Armor and Sword" continua nesse espírito de bateria ritmada, com muitos pratos − sem falar que no local havia um amontoado de metal destruído! − e a química entre os músicos do trio. É uma

música estranha, discutivelmente com partes não muito bem encaixadas, mas bastante criativa. Além disso, ela se soma à ideia de que o Rush estivesse construindo um novo som arcano de propósito, que iria perdurar ao longo desse disco e *Clockwork Angels*. Neil atribui a assinatura polirrítmica da abertura da canção a algo que Buddy Rich faz em “Mercy, Mercy, Mercy”. Uma cover dessa música, com o baterista do Chick Corea, Dave Weckl, foi incluída no projeto tributo de Neil, *Burning for Buddy*, de 1994.

Neil fala de “Armor and Sword”: “Lembro que depois de terminarmos algumas músicas, certo dia cheguei ao estúdio e parecia que não conseguíamos sair do lugar. Estávamos trabalhando em ‘Armor and Sword’ sem chegar a lugar algum. E eu pensava: ‘Não consigo mais fazer isso, sou um fracasso’, só queria desistir de tudo e ir para casa. Depois voltei no dia seguinte, encarei a música de novo, fiz uma pequena mudança. Parece que toda a existência se resumia a isso. Se você é capaz de colocar toda sua alma no trabalho, como se nada no mundo fosse mais importante do que conseguir acertar aqueles dois versos da letra, vai se esforçar. E, finalmente, no terceiro dia, *bum*, tive um estalo e escrevi o resto daquela música e parte de outra, ‘Far Cry’. Sim, essa emergiu daquele bloqueio criativo. Perseverança, nesse caso, era o que eu precisava. *Vapor Trails* apresentou várias dificuldades, mas eram exis

tenciais e interiores. O tempo não era parte do problema. E o mesmo aconteceu com *Snakes & Arrows* − conseguimos trabalhar e reescrever como queríamos sem ter uma arma apontada na nossa cabeça.”

Peart explica no programa da turnê de *Snakes & Arrows*: “Enquanto eu estava trabalhando nas letras, a imagem de um campo de batalha me lembrou de um verso, ‘Onde os exércitos ignorantes colidem à noite’, de um poema do qual tinha a lembrança de apenas algumas partes. Acontece que era o magnífico poema ‘Dover Beach’, de Matthew Arnold, e fiquei tão entusiasmado pelo sincronismo com minhas próprias preocupações em muitas dessas canções que precisei inserir na letra um dos versos do poema como tributo, ‘*Confused alarms of struggle and flight*’ – ‘Alertas confusos de luta e fuga’.”

“Também estava pensando”, continua Neil, “como Richard Dawkins em *Deus um delírio*, sobre como crianças em geral são marcadas com uma fé em particular, junto com outras bênçãos e cicatrizes, bem no começo de suas vidas. São poucas as pessoas que, de forma ativa, escolhem a própria fé, a maioria simplesmente a recebe, assim como recebe o leite materno, a língua e os costumes. Pensando também em pessoas que são moldadas por todo tipo de abuso na infância, senti uma conexão com amigos que tinham adotado cães abandonados ainda filhotes e lhes deram amor infinito, cuidados e segurança. Se esses filhotinhos tivessem sido ‘machucados’ pela forma como foram tratados desde o nascimento, se alguém os deixou tensos, acuados ou coisa pior, sempre agiriam assim, não importa o quão tranquilo o resto de suas vidas possa ser.

“Parece que o mesmo acontece com as crianças. Para expressar tal conceito, escrevi ‘*The snakes and arrows a child is heir to*/ *Are enough to leave a thousand cuts*’ − ‘As cobras e as flechas que uma criança herda/ São o suficiente para deixar milhares de cortes’. Achava que só estava combinando o trecho de Hamlet,

‘fundas e flechas’, com o jogo infantil *Cobras e Escadas*, para fazer uma coisa menos clichê. E realmente, quando estávamos pensando em *Snakes & Arrows* como um possível

nome para o álbum, Geddy observou: ‘Gosto porque parece algo familiar, mas não é’.”

A terceira faixa do disco, e talvez a segunda mais celebrada, “Workin’ Them Angels”, pega o título de algo que Neil ouviu durante suas viagens de motocicleta. Uma senhora estava brigando com o marido porque ele dirigia em alta velocidade, dizendo que o homem estava “*workin’ them angels*” − “dando trabalho aos anjos”, ou seja, provocando o destino, um dos temas do álbum. A letra tem muito a ver com essa ideia, mas aplicada a Neil, por causa de todas as horas de estrada, dos voos e das longas viagens de motocicleta durante as turnês.

Na parte musical, essa canção é outro exemplo entusiasmado da nova proposta de hard rock progressivo do Rush, do barulho combinado dinamicamente com instrumentos acústicos.

Peart falou à *Modern Drummer* sobre tomar as rédeas e fazer a própria composição: “Essa música transita entre 3/4 e 4/4 várias vezes. Logo no começo dos arranjos, foi sugestão minha mudar os refrãos para 4/4 e assim tirar a ‘cadência’ por um minuto. Contudo, assim que fizemos isso, descobri como às vezes é surpreendentemente difícil sentir a transição. O ponto que Alex e Geddy escolheram para fazer a mudança de quatro para três, por exemplo, às vezes fazia sentido na estrutura, mas podia ser uma dor de cabeça para mim. Ainda assim, me obrigou a encontrar maneiras criativas de fazer a ponte nessa mudança – pular a cerca –, como no final da passagem instrumental, depois de tocar a caixa

com uma mão só e fazer uns truques no tom nas tercinas (inspiradas por uma virada que Matt Johnson tocou em ‘Last Goodbye’ do eternamente brilhante álbum *Grace*, de Jeff Buckley). Eu me conformei em pedir ‘um tempo’, jogando uma sequência linear de bumbo duplo e surdo, subindo para um flam na caixa a fim de entrar no último verso. Quando Geddy me ouvia tentando criar um troço assim, sacudia a cabeça e dizia: ‘Agora parece comédia!’.

“E nesse tempo todo, Booujze sempre encorajava nós dois a ‘pirar’ até decidirmos que essa era ‘a seção rítmica mais engraçada do

mundo’. Começamos a pensar que esse álbum deveria se chamar *Não tente fazer isso em casa*. Mas, de qualquer maneira, essa música tem a ver com pegada, com o desprendimento certo para os versos e uma energia inesgotável para os refrãos, depois um ritmo mais gentil na passagem instrumental.”

“Não há solo em ‘Workin’ Them Angels’”, observou Alex em entrevista a Joe Bosso, da *Guitar World*. “O que aconteceu foi o seguinte: originalmente, gravei um solo por cima dessa seção de bandolins com sonoridade bem celta. Era um solo bem bacana, não tinha nada de errado com ele, mas pouco antes de mixarmos o álbum, chamei Nick e disse que não achava o solo necessário, que ficava melhor apenas com os bandolins. Eu estava preparado para encarar uma longa discussão, mas Nick disse: ‘Cara! Com toda certeza. Estava pensando a mesmíssima coisa’. Odeio desapontar os fãs de guitarra que ficam esperando os solos, mas às vezes não precisamos deles.”

O solo de guitarra como um evento integrado retorna em “The Larger Bowl”, mas, de novo, a assinatura predominante é o uso do

violão acústico. Alex define essa canção como “experimental” e diz que é orientada “acusticamente; há uma coisa bem cíclica a respeito dela. Quanto à letra, é um pantum. Acho que toma os versos dois e quatro de cada estrofe de quatro versos e os transforma no primeiro e no terceiro da estrofe seguinte. Ou o primeiro e o segundo da próxima. Nunca entendo isso direito. É o tipo de coisa em que Neil estava trabalhando liricamente já há muito tempo, aprendendo a usar esse recurso. E a música é composta de um jeito que parece um looping. Tem apenas quatro acordes, mas eles ficam se repetindo durante a canção inteira. Acho que, da nossa parte, é uma abordagem bem interessante para uma música.”

Ampliando o contexto do uso de instrumentos acústicos, Alex me diz: “Antes de começarmos a compor para valer, falei para Geddy que achava revigorante termos uma abordagem acústica na composição. Ele achou uma ótima ideia. De fato, nós dois começamos a tocar o violão, durou cerca de cinco minutos e então Ged já pegou o baixo elétrico. Era

assim que ele fazia as composições antigamente, mas fazia décadas que não tocava violão. De fato não é a melhor maneira. A melhor maneira é como acabamos fazendo no final: eu tocando violão, e ele tocando baixo elétrico. E com todo o processo de compor de forma acústica, acho que nem peguei a guitarra... não toquei guitarra nem uma única vez enquanto estávamos compondo. E é claro que o álbum tem muitas partes acústicas, tanto num papel principal quanto como coadjuvante. Adoro usar instrumentos acústicos como apoio. Acho que acrescenta um refinamento ao peso desse disco em particular. E sem dúvida caras como

Townshend e David Gilmour eram mestres em usar o violão como um posicionamento marcante.”

Falando sobre outras inspirações acústicas, Alex conta: “Fui assistir a Tommy Emmanuel algumas vezes e fiquei impressionadíssimo. Ele fez um set acústico, só ele e o violão, e foi espetacular, realmente inspirador. Fui assistir a Stephen Bennett e depois nos encontramos. Nunca tinha falado com ele antes, e tomamos alguns drinques, tocamos juntos por uns instantes e conversamos sobre *harp-guitar*, e ele tentou me mostrar algumas coisas. Era impossível. E me deu um capotraste que acabei usando em algumas coisas. Me dei conta de que, em casa, estava tocando muito mais violão. Meus amigos apareciam lá, tomávamos um vinho e ficávamos no meu quintal tocando por horas e horas, e é mesmo bem divertido. Comecei a brincar com afinações diferentes. Eu estava com esse tipo de mentalidade quando começamos a trabalhar.”

É também perceptível a presença de um pandeiro real e um pandeiro sampleado tocados por Neil. Quanto ao solo, é o típico Alex obtuso, carregado com muitos refrãos, tocado sobre uma faixa de guitarra elétrica e outra de violão.

O destino é abordado mais diretamente em “The Larger Bowl”, em que Neil traz uma reflexão sobre a disparidade econômica – quem acaba ficando com a tigela maior. A estrutura de pantum adiciona uma característica hipnótica, como se fosse um cântico ou uma canção de blues, ambas as quais usam a repetição para se concentrar numa ideia

ou num pensamento. Peart explica no programa da turnê: “O título ‘The Larger Bowl’ veio de uma viagem de bicicleta que fiz pela

África Ocidental, como contei no livro *The Masked Rider – O Ciclista Mascarado*, quando uma canção com esse nome surgiu em meio a um sonho febril e alucinatório provocado por um 'delírio de disenteria'.

Isso aconteceu em 1988 no Happy Hotel, em Camarões, onde Neil participava de uma excursão de bicicleta com quatro amigos. O sonho delirante o levou de volta a Toronto num helicóptero de combate e depois de caminhão para Halifax, onde deu uma entrevista pelo telefone dentro de uma loja de roupas, e lá estava tocando uma canção chamada "The Larger Bowl". O título também é parcialmente inspirado pela visão das mulheres africanas carregando grandes tigelas e vasos sobre a cabeça.

"Acordei numa poça de suor e lençóis retorcidos, e só me lembrava do título, mas sabia que precisava escrever essa canção. Tornar o sonho realidade. De volta ao começo dos anos 1990, dei esse título a algumas palavras em parte inspiradas pelo local do sonho, a África, sobre 'fortunas e destinos' desiguais da vida. As primeiras páginas do meu dicionário de rimas tinham um índice com padrões de versificação tradicionais, e tentei escrever alguns, como um exercício, como se estivesse resolvendo palavras cruzadas. Entre sonetos, villanelles e sextinas, particularmente gostei de uma forma malaia chamada de pantum e escrevi várias letras usando esse esquema, incluindo 'The Larger Bowl'. Contudo, nunca cheguei a submetê-la aos meus colegas de banda até este álbum – 15 anos depois.

"Deve ter sido o momento certo porque, para minha alegria, Alex e Geddy aceitaram o desafio da canção e sua construção incomum. Musicalmente, ela parece se beneficiar de influências

estilísticas que descobrimos, ou resgatamos, durante nosso projeto *Feedback*, quando gravamos várias covers das nossas primeiras influências. Esse espírito de entusiasmo juvenil, e o espírito dos anos 1960, está vivo em várias dessas canções, de seções de blues em 'The Way the Wind Blows' ao

'solo com feedback' em 'Far Cry', até a simples seção rítmica apoiando o solo de guitarra melódico em 'The Larger Bowl'."

"Spindrift" é outra daquelas letras sobre clima de Neil, ondas que se quebram sobre Peart enfrentando uma crise existencial. A música ominosa ecoa o sentimento literário, assim como aconteceu com "Jacob's Ladder".

Como Neil descreveu para a *Modern Drummer*, "começando com acentos e uma levada no chimbal, ela passa por vários movimentos diferentes, e as partes são enganosamente simples. Quem rege tudo são os detalhes. O primeiro verso, por exemplo, usa apenas oitavas no bumbo, enquanto o segundo introduz semicolcheias para dar um pouco mais de força. A música inteira é uma performance 'de força', e precisei me concentrar bastante em dar uma boa base e encadear tudo com os vocais. Às vezes essa é uma parte subestimada da bateria e de ser um acompanhante: se estiver tocando uma canção, com letra e música, o vocal geralmente é considerado... ah, vamos dizer, 'importante'. Por essa razão, e talvez porque sou eu quem escreve as letras, presto bastante atenção aos vocais, tentando emoldurar a letra de modo efetivo e discreto enquanto a reforço ritmicamente sempre que posso.

"Anos atrás assisti a um documentário sobre a produção de *Who's Next*, e Roger Daltrey falava do quanto Keith Moon, apesar da aparente selvageria da bateria, na verdade tinha muita

percepção e sensibilidade para os vocais. Daltrey demonstrou essa qualidade tocando um pouco da fita multicanal de ‘Behind Blue Eyes’, primeiro com a bateria isolada e depois acrescentou a voz. Keith estava claramente fazendo o que descrevi – emoldurando os vocais, reforçando a voz com acentos –, mesmo que no caso dele isso deva ser atribuído à musicalidade instintiva e natural em vez da minha abordagem estudada.

“Entre as linhas de voz nos refrãos, pude criar mais dessas viradas a partir do surdo esquerdo (mesmo repetindo de propósito uma delas, para surpresa de Booujze, mas ei, às vezes a repetição pode ser eficaz). Foi ideia de Nick reprisar a introdução depois do falso final, e mais uma

vez ele me pediu para me soltar por completo, e foi o que fiz. Raramente usamos *fade-outs* hoje em dia, mas nessa música parecia inevitável, e fiquei contente em saber que Booujze estava satisfeito, como eu sempre estive, por causa dessa ideia de colocar uma virada ‘cômica’ bem no final de um *fade*.”

O final falso de “Spindrift” faz parte da tradição do Rush de canções como “The Spirit of Radio” e “The Big Money” – por causa da predileção progressiva da banda, esse recurso sempre surgiu com reviravoltas e partes extras. Nessa música, só se ouve o violão durante o intervalo, quando Alex entra de mansinho na ideia de fazer um solo, mas depois recua. Há também um pouco de dedilhado individual – ao estilo de King Crimson –, mas executado na guitarra elétrica. A canção como um todo é contínua e turbulenta como as ondas agitadas do mar; é uma faixa mais pesada, muito ao estilo de *Clockwork Angels*, particularmente semelhante a “Seven

Cities of Gold", e nesse sentido também lembra "Earthshine", de *Vapor Trails*.

Fazendo uma observação sobre a contribuição de Raskulinecz, Alex diz que "Nick apareceu e se jogou de cabeça na situação. Ele sequer mexeu em algumas canções. Com outras, moveu algumas coisas, e havia essa canção chamada 'Spindrift' em que fez mudanças radicais. Ficamos bastante impressionados com Nick; ele não tinha medo de nos dizer que havíamos errado totalmente a canção. Muitos produtores têm medo de fazer isso com bandas consagradas. E nos permitia regravar qualquer coisa que quiséssemos, quantas vezes desejássemos. Vários produtores hoje em dia só querem reunir partes no Pro Tools."

Em seguida vem "The Main Monkey Business", a primeira faixa instrumental da banda desde "Limbo", em *Test for Echo*. Essa explora um pouco mais a ideia do instrumento acústico sobre a pancada de ritmos. Também lembra as conexões entre a música celta e a indiana, através de violões zunindo, a bateria exótica e polirrítmica de Neil, os teclados etéreos. Há ali uma pegadinha na noção de instrumental, com Geddy cantando um pouco, espelhando as partes de teclado. Mesmo

o solo de Alex compartilha os traços melódicos do Oriente longínquo, lembrando Adrian Belew, do King Crimson, e Robert Fripp – incidentalmente, Fripp é outro guitarrista e artista aclamado que Steven Wilson convidou para o álbum *Fear of a Blank Planet*.

Como Alex me contou na época: "Lembro que quando estávamos fazendo 'Main Monkey Business' eu pensava que nunca tocaríamos isso ao vivo. Então vamos apenas gravar e fazer algo bem divertido, uma coisa ótima para se ouvir. E é claro, não tem

como não tocar ao vivo – então com certeza está lá na nossa lista! Vamos tentar tocar no show sete ou oito músicas do disco. Mas até que realmente possamos tocá-las, não sabemos se vamos ter problemas com isso. É sempre difícil no começo, mas a gente dá um jeito. Muitos desses pequenos detalhes, como o tracking dos instrumentos acústicos, por exemplo, só conseguimos fazer uma aproximação ao vivo. Mas a energia do show compensa vários desses pequenos detalhes que podemos deixar passar. Penso que quando começarmos a ensaiar e nos sentirmos mais confortáveis com as músicas, elas ficarão ótimas ao vivo."

Na verdade, a banda tocaria a maior parte do álbum até o final, e como Alex afirmou, as faixas de *Snakes & Arrows* foram apresentadas como rock avassalador, se beneficiando da eletricidade e vibração que acontecem dentro de uma arena, algo que também foi aperfeiçoado nas escolhas de *Power Windows* até *Roll the Bones*.

Lifeson trouxe mais explicações sobre isso numa entrevista à *Guitar World*: "Queríamos fazer uma faixa instrumental que tivesse substância de verdade, mas já estávamos na fase final de conclusão do álbum. Então um dia começamos a fazer uma jam e a música começou a surgir. Primeiro, parecia muito complicada – provavelmente tinha cerca de 12 partes diferentes –, e Nick de fato nos ajudou a desmembrá-la e a simplificar as coisas. O único problema é que, para tocar essa música ao vivo, tenho que pegar a double-neck. Cara, chega a me dar um pavor: aquela coisa pesa uma tonelada! No dia seguinte fico todo dolorido no pescoço e nos ombros. Acho que estou ficando velho."

A banda realmente tocou “The Main Monkey Business” ao vivo, mas Alex optou por um violão acústico montado sobre um tripé com a Les Paul – que ele toca na maior parte do tempo – pendurada no pescoço. Não que fosse o foco principal: “The Main Monkey Business” se pareceu mais com uma exibição de percussão do que qualquer outra coisa.

O nome da faixa surgiu a partir de algo que a mãe de Geddy certa vez disse para descrever uma pessoa mal-intencionada: “What kind of monkey bussiness?” − “Que tipo de macaquice é essa?”, Geddy perguntou a ela. “The *main* monkey business” – “A macaquice *principal*”, respondeu a mãe, o que Ged achou engraçado. Para ser construída, a música exigiu um trabalho nível *Hemispheres*. Toda a macaquice em torno dela levou a uma odisseia interminável que originalmente tinha 18 minutos de duração. No começo, Neil desafiou a si mesmo tocando a canção sem caixa para reforçar a pegada *world music*, mas no final acrescentou uma caixa piccolo no ponto do solo de Alex. Há também todo tipo de sons de percussão sampleados, incluindo guizos de trenó.

“Em *Snakes & Arrows*, entre todas as coisas, a faixa instrumental ‘The Main Monkey Business’ demorou mais para sair do que qualquer outra”, lembra Peart, “porque tínhamos altas expectativas do que queríamos que estivesse presente e o que queríamos tirar de lá. Ficamos reescrevendo sem parar durante todo o processo. Mas não foi tão árduo quanto *Hemispheres*. Era o que queríamos fazer – não estávamos pressionados pelo tempo.”

“The Way the Wind Blows” caminha lentamente como um blues 3/4 das antigas antes de manter essa estrutura e se aproximar do

heavy metal, ou para chegar a um meio-termo, de uma reminiscência hard blues de “Whipping Post”. Mas logo na hora do refrão, entramos nas cordas acústicas celtas exuberantes, a melodia ensolarada nesse ponto nos conduzindo de volta a *Test for Echo* ou *My Favorite Headache*. O intervalo do solo encontra Alex e a faixa de fundo criando um arco que remonta aos toques orientais (ou marroquinos, ou turcos). Acrescente a isso as claras referências ao Oriente Médio e ao Meio-Oeste norte-

-americano nas letras de Neil, junte com versos que exploram ainda mais o tema do destino e se tem ao longo do disco um conceito encorajador: a religião através das fronteiras e culturas e o livre-arbítrio versus predestinação. Tudo isso é construído sobre um fundo musical que também entrecruza o Oriente com o Ocidente.

Alex fez a seguinte observação sobre “The Way the Wind Blows” e “Bravest Face”, em entrevista a Mac Randall: “O material mais blueseiro nessas duas canções era muito revigorante e divertido de tocar, e é verdade que eu raramente toco dessa forma, portanto foi uma ótima oportunidade para me exercitar. Em ambos os casos, a ideia e o tom surgiram ao mesmo tempo. Parte disso se deve ao fantástico conjunto de amplificadores que há no Allaire”. Existem alguns precedentes para esse tipo de instrumentação por parte de Alex, embora sejam raros. O começo de “Available Light” e o solo *outro* em “Ghost of a Chance” são bons exemplos.

Geddy Lee, em entrevista a Philip Wilding, explicou como Nick Raskulinecz foi fundamental para que a canção ficasse dessa forma: “Ele tinha uma expressão que era ‘eu ficaria curioso em ouvir...’ Aí você sabia que voltaríamos para o estúdio. Estávamos trabalhando em ‘The Way the Wind Blows” e muito próximos de chegar à versão

final. Entrei na sala, Neil estava tocando bateria, e vi o rosto de Nick. Ele parecia estar coçando o queixo, sabe? Então pediu para Neil entrar na sala de controle e disse a ele: ‘Ficaria curioso em ouvir você tocando...’ e descreveu o que queria. Neil respondeu: ‘Então está me pedindo para reescrever os dois versos?’.

“Estava com aquela cara de quem iria explodir a qualquer momento. Mas não explodiu – ele sabia que Nick estava certo. Confiava nas ideias dele, não se sentia ameaçado por elas. Estava meio puto porque as mãos estavam doloridas demais, mas disse: ‘Vou voltar lá’, e enquanto caminhava até a bateria pensava ‘Puta merda, o que vou tirar da cartola?’. Então se deu conta de que tinha uma parte que talvez funcionasse, portanto tentou aquilo, e vocês tinham que ver o clima da

sala. Ela se iluminou. Eu estava dançando – é isso! Ele transformou a música completamente. Nick tinha aquele sorriso enorme no rosto e chamou Neil para escutar depois, que disse: ‘Bem, quando você tem razão, tem razão’.”

Na sequência temos outra instrumental, “Hope”, com Neil tirando o título da canção de um verso de “Faithless”: “*I still cling to hope*” – “Eu ainda me agarro à esperança”. O número acústico com violão de 12 cordas e um solo de dois minutos de duração traz Alex se aprofundando ainda mais em seu novo amor pelo violão, compondo em essência um tributo a personagens do *revival* acústico britânico como John Renbourn, Bert Jansch e Davy Graham, sem esquecer Jimmy Page em “White Summer”.

Alex contou a Mac Randall que a canção é em ré-lá-ré-lá-lá-ré, acrescentando que ele esteve “brincando com algumas afinações alternadas diferentes em casa, e durante as sessões de

composição, sempre que Geddy trabalhava nos vocais – e eu não estava dormindo no sofá –, me sentava num canto e ficava dedilhando o violão. Simplesmente me apaixonei pelo som daquele instrumento e por aquela afinação em particular, e foi dali que surgiu 'Hope'. Foi bacana fazer alguma coisa sozinho para um de nossos discos; já fazia muito tempo que eu não fazia isso. O que se ouve no álbum é o primeiro take completo que mixamos logo depois da gravação, portanto se encontra no estado mais puro que se poderia obter. Rich Chycki tinha essa medida de fita e do setup do microfone ajustadas milimetricamente, e foi bastante eficaz – parece que se está sentado em frente ao violão."

"As coisas são assim com Al", observou Geddy em entrevista a Philip Wilding. "Ele é tão espontâneo que se você entrar na sala e ele estiver tocando alguma coisa, temos que correr e apertar o botão de gravar, temos que registrar. Três minutos depois a gente pergunta o que ele estava tocando, ao que ele vai dizer: 'Tocando o quê?'. Essa é a história da minha vida com ele: 'O que era isso aí, Al?', 'O que era o quê?'. Ele fez 'Hope' ao vivo, deixamos que tentasse duas vezes. Na verdade, achei que o primeiro take já estava bom o suficiente. Eu estava lá na mesa de controle dizendo 'É isso!'."

Neil concorda com o sentimento de Geddy: "Alex simplesmente consegue pegar a guitarra e não prestar atenção ao redor, e logo Ged diz: 'O que é isso que você tocou agora?'. E Alex responde 'não sei'. No sentido mais bonito possível, não sabe o que está fazendo."

Geddy confirma: "Sim, quando estou junto à mesa editando ou gravando a voz dá para ouvir Alex ao fundo ou dedilhando no violão

ou dormindo no sofá. Tenho as demos que fizemos para esse disco e dá para ouvi-lo ao fundo, ou dedilhando o violão ou roncando."

Uma versão ao vivo de "Hope" foi incluída no box de *Songs for Tibet: The Art of Peace*, lançado em 2008. Era uma versão diferente daquela incluída no álbum da banda, *Snakes & Arrows Live*, quatro meses antes.

"Faithless" é uma das expressões mais diretas de Neil sobre o ateísmo, e para enfatizar suas palavras duras, a música é séria e bem lenta, em especial para os padrões do Rush.

"Usar o Mellotron foi bacana", acrescenta Alex. "E parece que havia um lá parado no estúdio. É interessante, no Allaire há uma sala cheia de equipamento, principalmente guitarras e violões. Eles devem ter uns 150 instrumentos lá. Quero dizer, não são instrumentos ruins, são lindos! O lugar fica perto de Woodstock. O dono do estúdio é um colecionador aficionado. Ele tem amplificadores e teclados, tudo, então havia esse Mellotron lá, e discutimos a ideia de orquestrar algumas coisas, como 'Faithless', por exemplo, e em vez de colocar uma orquestra, tentamos o Mellotron, que criou esse clima de cordas dos anos 1970 muito bacana. É um mamute gigantesco e desajeitado, meio desafinado, mas ainda assim é maravilhoso. Casou bem com aquela música. E também chamamos Ben Mink para tocar violino, trazer cordas reais. Então ficou realmente muito bom. Usei um bouzouki numa música e também bandolins."

"Isso é outro *tour-de-force* para um arranjo, fazendo bem mais combinações de 3/4 e 4/4", escreveu Neil para a *Modern Drummer*. "Logo

no início da composição, Geddy se queixou brincando: ‘Por que todas as nossas músicas têm que ser tão rápidas?!’. Apesar da óbvia associação com nosso nome (e nossa natureza – sempre fomos honestos quanto a isso), decidimos tentar alguma coisa um pouco menos frenética. Essa canção alcança uma majestade grandiosa, principalmente nos refrãos. De fato, eles são desacelerados ainda mais, para duas batidas por minuto, a primeira vez que tentamos esse recurso. O ouvinte mal percebe, e até mesmo eu não percebo enquanto toco, mas dá mais peso na chegada. Um andamento mais lento também me deu uma estrutura diferente para preencher a construção e o posicionamento, me permitindo explorar algumas direções inovadoras nesse sentido.

“Alguns trechos com o chimbal antes da ponte do vocal foram particularmente divertidos como experimentação, e acho que essas pontes fazem referências estilísticas aos primeiros trabalhos de Bill Bruford e Phil Collins. Um pouco de Nick Mason retorna nos versos e refrãos, embora talvez haja também um pouco de ‘mim’ ali, sendo passivo-agressivo mais uma vez. E outro ótimo baterista para mencionar: recentemente ouvi ‘Purple Haze’ no rádio, e no mesmo instante me lembrei da influência que Mitch Mitchell sempre teve no meu trabalho. Acho que se pode ouvir com bastante clareza essa inspiração em algumas viradas que toquei perto do final dessa canção. Gostei da ideia de Booujze quanto à caixa militar delicada seguindo até o fim. Nós bateristas chamamos isso de ‘metáfora existencial’ (não é mesmo?).”

“Faithless” serve como uma rara incursão nos quadros das músicas não tocadas imediatamente depois do lançamento do disco, mas que apareceram mais tarde nos shows. Outros membros

desse clube incluem “A Passage to Bangkok”, “Entre Nous” e “Between Sun & Moon”. Nesse caso, “Faithless” seria uma surpresa na turnê *Time Machine*.

“Bravest Face” é um tipo de balada acelerada, em que os instrumentos acústicos se sobrepõem aos elétricos, embora no refrão haja uma ousada reviravolta. Como Alex disse a Joe Bosso, ele tinha assistido a um show de Stephen Bennett, e “Stephen me deu um capo

traste diferente que eu nunca tinha visto antes, e achei muito bacana. Dá para movê-lo e ainda assim manter algumas cordas livres. Que coisinha maravilhosa! Usei em ‘Bravest Face’. Como este álbum foi composto no violão, eu estava louco para testar. Conversamos a respeito de *Moving Pictures* e como toquei os solos sem pensar muito. Este disco foi o contrário: eu sabia exatamente o que queria de antemão. Compor no violão me trouxe um modo maravilhoso de delinear o álbum; sabia que se as coisas funcionassem no acústico, tudo ficaria dez vezes mais poderoso na guitarra.”

“Esta música aqui é outro banquete para um baterista”, escreveu Neil em seu artigo para a *Modern Drummer* com a análise faixa a faixa do disco. “A dinâmica varia de, bem, nada até um delicado trabalho duplo na caixa, acompanhando o andamento sutilmente e emoldurando a voz, com toques de *staccato* por todo o caminho até chegar às viradas semicaóticas que parecem uma metralhadora (pelo menos nesse caso não foram inspiradas por Boujze, mas ajustadas na minha composição). A bateria seguia a voz de pertinho mais uma vez, tanto na moldura quanto nos acentos, e de fato, no último refrão, quando Geddy canta ‘*There’s no*

magical place’ – ‘Não há lugar mágico’, Booujze sugeriu essa mudança lírica de ‘*magic*’ para ‘*magical*’, porque a sílaba extra poderia encaixar melhor com a bateria. Portanto, às vezes funciona nos dois sentidos.

“Em geral, deixo de lado os splashes clássicos neste disco, porque por mais que goste deles, parecem ter se tornado meio ‘comuns’ demais ultimamente, para não dizer exagerados (Booujze concordou). Contudo, há um pequeno capricho que sempre quis usar: encontrar um lugar para um *staccato*, um número de splash clássico que Gene e Buddy costumavam fazer. Coloquei um no começo do segundo verso e sempre dou um sorriso cada vez que escuto.”

“Good News First” é o exemplo mais bem acabado dessa premissa curiosa de Neil – de se referir a conceitos universais por meio de vinhetas das relações entre as pessoas. A camada extra de significado faz dessa uma das letras mais enigmáticas do álbum. Demarcada por uma música

vigorosa e linear, mas ainda assim comovente e angustiante, “Good News First”, jogada lá no final da lista, talvez seja a joia oculta do disco.

Composta por Peart, há na parte da bateria um ritmo tribal que quase nos distrai sob versos que são praticamente uma balada. “Quando Alex e Geddy começam a montar uma canção, sentados no estúdio com guitarra, baixo e microfone, usam uma bateria sintética para acompanhamento e marcação do tempo. Alex faz a programação, às vezes criando partes bem incomuns que me inspiram com a visão de um não baterista – em especial a de um músico que toca bateria tão mal como Alex! Os versos ‘Neandertal’

da canção surgiram dessa forma, e naturalmente usei pratos trogloditas e tambores de Einstein.

“Os toques de chimbal que se alternam na introdução, e de novo mais tarde, são o tipo de coisa meio funk que Vinnie Colaiuta parece tocar sem esforço algum. Para mim, são o resultado de muito trabalho e experimentação, e neste caso, tocar com a mão esquerda se mostrou bem complicado (usei esse recurso novamente também na canção seguinte, porque era algo novo para mim). Minha abordagem mais solta para tocar atrás do solo de guitarra e a ponte depois disso conectava-se ao espírito do ‘blue-eyed soul’ de Toronto dos anos 1960, com um toque de Keith Moon, um estilo conhecido como ‘Wholiganism’. Essas tercinas penetrantes [também encontradas em] ‘Workin’ Them Angels’ retornam quando entro no último refrão e são resultado do Tao de Booujze: ‘Se solta!’.”

A parte “Neandertal” resultou em boa música? Discutível. Serve como metáfora para a exasperação impotente e exaustão emocional da letra? Sem dúvida alguma. Este autor pode ouvir “blue-eyed soul” e Keith Moon na bateria por trás do solo de guitarra? Nem pensar!

“Malignant Narcissism” ou “MalNar” tem sido considerada quase como um discurso em esperanto pelos fãs (e depois, comicamente, pelos próprios membros da banda), se tornando a quinta indicação e a quinta derrota na categoria Melhor Performance Instrumental de Rock no Grammy. Curta como “Hope”, mas barulhenta como “The Main

Monkey Business”, essa faixa é um exercício de bateria e baixo, com Alex tocando acordes monótonos demarcados por sons

rodeados de uma atmosfera sombria. Desde 1980, a incansável exploração de texturas de Lifeson tem resultado num som característico do guitarrista, junto com um aspecto secundário, um tipo de abordagem cortante para os arranjos que se inspira em Pete Townshend, um traço também ouvido nesta breve passagem. Como outras músicas de *Snakes & Arrows*, vagamente adentra uma zona de King Crimson, mas mais conectada à(s) era(s) Adrian Belew.

Faz sentido que Alex pareça desconectado do processo. “Malignant Narcissism” foi gravada em menos de um dia e, como era a última faixa do álbum, Alex já estava na Flórida. As partes dele foram adicionadas depois.

Geddy toca um baixo Fender Jaco Pastorius Jazz nessa música, que significantemente é um baixo *fretless*, sem trastes. O baixista falou desse instrumento a J.D. Considine: “É um dos mais incríveis que já toquei. Peguei o baixo e em cerca de meia hora já o dominava. Ficava tocando sozinho entre os takes de voz, tocando esse riff que parecia divertido. Nosso produtor estava ouvindo e começou a gravar aquilo com o microfone da voz, acusticamente. Ele disse: ‘Cara, você acabou de compor uma música bem ali’. Neil estava por lá, com esse kit de bateria de quatro peças ainda montado. Então, no dia seguinte, pegamos aquele baixo e o amplificador, nos acomodamos lá e fizemos o arranjo juntos.”

Ged achou o baixo *fretless* “assustador. Tocar um baixo sem trastes é, por Jeosafá, esperar que não haja outros instrumentos, porque a afinação nesse caso seria bem complicada. Imaginei que, se tocasse depressa o suficiente, não haveria tempo para ouvir as notas erradas. Elas passariam rápido demais. Acho que deu certo porque é um baixo tão maravilhosamente lindo de tocar e ouvir.

Agora todo mundo lá do estúdio quer que eu consiga um para eles. É um bom sinal. A Fender foi gentil a ponto de fazer uma versão dele com trastes. Vou tocar com esse baixo também e levar ambos comigo na turnê.”

Quanto à contribuição enérgica de Neil Peart, com uma pegada funk, o baterista afirma que foi inspirado pelo estilo de músicos como Terry Bozzio, Steve Gadd, Buddy Rich e Tony Williams. Nesse estágio final das gravações, Neil já tinha guardado a bateria, o que resultou no uso daquele kit de quatro peças a que Geddy se referiu. Ele queria deixar um instrumento básico para Nick usar quando Peart fosse embora, assim estava lá disponível para Neil moer sem dó nessa exibição de dois minutos – mal se dá falta do conjunto de tom-tons, com o disparo de combinações que, por causa da confusão da fusão, nos lembra de como John Bonham e Mitch Mitchell eram capazes de ser bateristas tão interessantes apesar dos kits pequenos.

Há um trecho curto e praticamente indecifrável de narração na metade da música, retirado de *Team America: World Police*, que a banda mostrou para Nick, o qual nunca tinha visto o filme. Uma voz feminina explica que “em geral, um caso de narcisismo maligno surge durante a infância”, se referindo a Kim Jong-il.

Neil fecha o disco com outra canção sobre relacionamentos, “We Hold On”, voltando aos temas de “Good News First” e “Cold Fire”, de *Counterparts*. Semelhante às duas últimas, as mudanças de acordes são melancólicas e sinistras, uma faixa mal-ajustada ao tom de *Snakes & Arrows*, com Neil tocando com pouca inspiração enquanto Alex abandona o acústico. Há barulho demais em toda parte, mesmo que a canção apresente uma das características

quedas abruptas para um verso sem muita vibração, escorregando para a zona da balada, embora com mais aceleração.

Mas está tudo dentro do plano, como Neil explicou para a *Modern Drummer*: “Esse verso começa num formato simples, os últimos acentuam com ‘tatuagens’ impetuosas nos tons agudos. O primeiro irregular com uma mão só é outra dedicatória a Mark Craney, enquanto as outras acenam para vários bateristas de reggae e músicos de timbale latinos, mais Stewart Copeland, Nick Mason, Kevin Ellman (o primeiro cara que já vi usando ‘tom-tons de orquestra’ com *Utopia*, de Todd

Rundgren) e – ei – eu de novo! É sempre ótimo encontrar um lugar para uma virada que se eleve até os tom-tons como esta última aqui.

“Os refrãos têm influência das ideias de Booujze (como aquela escapadinha na caixa), enquanto as viradas de pedal do bumbo duplo que se repetem (embora diferentes a cada vez) entre as seções foram desenvolvidas em apresentações ao vivo – no meu solo, a costumeira prova de fogo para o desenvolvimento de algo novo, mas também em uma de nossas músicas mais antigas, ‘Working Man’. Durante as últimas duas turnês, introduzir um novo estilo para as viradas de uma canção mais antiga ajudou a mantê-la interessante para mim. Outras variações desses recursos aparecem também como uma motivação que se repete em ‘Far Cry’.

“Posso também traçar o progresso dessa abordagem nos últimos dois álbuns do Rush, nos padrões rítmicos de pedal duplo que usei nas canções ‘Test for Echo’ e ‘One Little Victory’. Começando nessa base, eu abria tais padrões e os movimentava em torno da bateria, encontrando novas variações o tempo todo.

“Foi um encaixe bom e divertido o fato de que essa última faixa conclui com um tipo de ‘floreio rock’ que podemos usar no final de uma música nos shows. Ao me dar conta disso, e de outras observações que fiz, não posso deixar de perceber algo que me tortura: ao que parece, tocar ao vivo é bom para meu desempenho como baterista.”

Com a gravação finalizada, “mixamos em Los Angeles”, explica Alex, “a primeira vez que realmente fizemos um álbum nos Estados Unidos em todos esses anos. Mixamos em Los Angeles porque tinham essa mesa específica que queríamos usar no Ocean Way [uma Neve 88R]. Há pouquíssimas mesas como essa por aí. Nick morava em Los Angeles, e Neil morava lá também. Então foi bom, ainda mais para Neil trabalhar perto de casa para variar. E tudo funcionou muito bem. Foi divertido passar um mês lá, e tiramos o melhor proveito da situação. Los Angeles é mesmo uma cidade esquisita. É como um subúrbio gigantesco. Não há um centro. Ela apenas se estende até perder de vista.”

O local de que Alex fala era o Ocean Way Recording, e a mixagem de quatro semanas começaria em janeiro de 2007, comandada por Rich Chycki, com assistência de Nick e Scott Moore.

“Curiosamente, mixar e encontrar o equilíbrio certo para nossas músicas é sempre, de longe, a coisa mais difícil durante a gravação”, explicou Geddy em entrevista a J.D. Considine na época. “Passamos por essas fases em que ficamos paranoicos porque as guitarras não estão aparecendo o suficiente ou com volume suficiente, e foi assim com *Vapor Trails*, tudo era demasiado, ‘Vamos deixar as guitarras mais cruas, mais furiosas, mais rock’. Neste

álbum, depois que as canções foram compostas, a equipe de produção de Nick e Rich – Nick em particular – estava inclinada a colocar a guitarra no próprio espaço, de modo que a seção rítmica pudesse ser impactante, ousada e linda, e as guitarras pudessem estar presentes sem ofuscar todos esses outros elementos. E o que trouxe à tona foi minha interação com Neil, e o fato de que conseguimos criar uma seção rítmica que mantivesse a melodia – e que fosse o coração da canção, com a guitarra livre para tocar todas essas lindas inversões e acordes incomuns que são o forte de Alex. Achei muito maduro da parte de Alex recuar dessa coisa de guitarra pesada e massiva de modo a resgatar certas nuances de som no estilo dele."

A turnê de *Snakes & Arrows* fez um movimento de expansão e fechamento em si mesma para que depois uma segunda turnê fosse lançada após um intervalo curto de cinco meses, dessa vez divulgando o álbum *Snakes & Arrows Live*, não apenas um simples disco ao vivo, mas um álbum que trazia nove das treze faixas de estúdio. Em outras palavras, o que o Rush fez entre abril e julho de 2008 por toda a América do Norte foi continuar a divulgar seu 18º álbum de estúdio, do qual se orgulhavam imensamente.

Com relação ao setlist, a turnê veria a maior reestruturação desde que a banda deu uma sacudida com *Signals*. Nos últimos anos, o Rush vinha admitindo que faria um novo set trocando um punhado de coisas, mas mantendo praticamente a mesma estrutura. Abrir com

"Limelight" foi novidade, assim como o começo enérgico com "Digital Man" como segunda opção. "Entre Nous" fez sua estreia ao vivo, além de tocarem nove faixas do álbum mais recente.

A primeira perna da turnê ocorreu entre junho e setembro na América do Norte, com as datas europeias começando em 3 de outubro em Glasgow e terminando em 29 de outubro em Helsinque. Os shows de 16 e 17 de outubro no Ahoy Rotterdam, na Holanda, foram gravados para usar em *Snakes & Arrows Live*, e a versão em DVD ainda contém material extra do show de 22 de julho em Atlanta, estado da Geórgia, da campanha de 2008.

O disco *Snakes & Arrows Live* pareceu trazer ainda mais evidências de que o Rush estava em algum tipo de volta olímpica, inundando o mercado com produtos. Não apenas o álbum ao vivo tinha 27 faixas, mas também havia o DVD. Depois vieram várias compilações: *Gold* em 2006, *Retrospective III: 1989-2008* e *Working Men* em 2009, *Time Stand Still: The Collection* e *Icon* em 2010, depois *Icon II* em 2011. Finalmente, antes de termos outro álbum de estúdio da banda, produziram a turnê *Time Machine* (quando tocaram pela primeira e única vez na Irlanda!), coroada com outro souvenir ao vivo, *Time Machine 2011: Live in Cleveland*, que trazia *Moving Pictures* na íntegra. Mais uma vez o box foi lançado com CD, Blu-Ray e DVD, com o show em Cleveland dirigido pela Banger Films, a qual tinha, é claro, produzido o documentário *Beyond the Lighted Stage* em 2010. Para encerrar, houve lançamentos em vinil e box sets. Tudo para tirar dos holofotes a provável razão por trás disso: faltavam músicas novas para um álbum de estúdio.

Contudo, a questão logo seria resolvida, com os primeiros indícios aparecendo bem ali no disco ao vivo *Time Machine* de 2011, com “BU2B” (“Brought Up to Believe”) e “Caravan”, duas novas faixas impressionantes com sua poluição sonora progressiva. As pilhas de material reconstituído e reembalado do Rush foram

deixadas de lado, abrindo espaço para nos sentarmos com conforto – e uma taça de conhaque na mão – e saborearmos o álbum épico e totalmente conceitual que surgiria na sequência.

Capítulo 8. Clockwork angels

Depois de um ano cheio em 2007 e muitos dias de trabalho em 2008, o Rush tirou um ano e meio de férias, sem tocar ao vivo entre julho de 2008 e junho de 2009. Em dezembro de 2009, a banda se reuniu na Califórnia, território de Neil, para conversar a respeito do que fazer em seguida. Planos vagos sobre um álbum conceitual lentamente começaram a tomar forma, e Geddy e Alex voltaram para casa a fim de trabalhar em músicas.

A única alteração no plano dessa vez, além da opção por um álbum conceitual, foi que o trio tinha concluído e lançado duas canções inéditas – “BU2B” e “Caravan” – bem antes do álbum em si, e nesse ínterim, interromperam as sessões de composição para pegar a estrada de novo.

Como Alex explicou a Jeb Wright, “estendemos os trabalhos neste disco ao longo de dois anos, o que acabou sendo um modo muito bom de se trabalhar. Tivemos tempo para recuperar o fôlego enquanto escrevíamos grupos de canções. Acho que isso sempre nos ajuda a obter um pouco de variedade. Quando se entra no estúdio e grava tudo de uma vez só, consegue-se dar mais consistência ao material. Mas acho que realmente criamos uma dinâmica interessante aqui. Temos muitas músicas que são diferentes umas das outras. Acho que várias canções são bastante cinemáticas e fazem parte da história. O primeiro conjun

to que fizemos consistia em cinco músicas que escrevemos há vários anos. Quando penso nas faixas do álbum, penso em pequenos grupos que compusemos para submeter à análise. Mas em geral tentei manter o mais simples possível. Esse foi um dos

aspectos revigorantes do disco. Há muito espaço nele, e é possível ouvir a bateria claramente, é possível ouvir o baixo e a guitarra – tudo pode estar com o volume lá no alto ao mesmo tempo."

Comparando a gravação de discos nos anos 1970 com o modo como *Clockwork Angels* nasceu, Alex faz a seguinte reflexão: "A juventude é uma coisa bem volátil. Quando somos mais jovens, pensamos de forma diferente sobre como compomos e o modo como tocamos. Impusemos um nível bastante alto para nós mesmos e sempre quisemos alcançar nossos objetivos. Nós nos pressionávamos muito e trabalhávamos bem rápido. Geralmente, havia pouquíssimo tempo para trabalhar nos nossos discos porque estávamos sempre em turnê. Tudo que acabamos fazendo tinha esse campo de energia gigante em torno do material. Hoje, sentimos uma confiança bastante tranquila em nossa música e em nossa composição, e também na forma como tocamos. Agora temos respeito e confiança absoluta uns nos outros, mais do que jamais tivemos. É um aspecto muito importante para trabalhar do jeito que trabalhamos e conceber os álbuns. Precisamos ser capazes de confiar uns nos outros e não encarar as próprias ideias como as melhores. Todos tentamos fazer o melhor trabalho que podemos como banda. Não há uma pessoa que seja mais importante que o todo. Aprendemos ao longo de 40 anos que essa é a chave do nosso sucesso e da nossa integridade."

"Originalmente, planejamos a turnê e não pareceu certo pegar a estrada sem ter nenhuma composição nova", contou Geddy a Jerry Ewing, com relação à turnê *Time Machine*, de 2012. "Porque o que gostamos sobre tocar ao vivo tem a ver com manter nossa vitalidade tocando músicas novas diante do público. Debatemos a

ideia para o álbum e decidimos que nos dedicaríamos a compor. Tivemos uma ótima sessão de composição e gravamos duas músicas [‘BU2B’ e ‘Caravan’]

bem rápido. A princípio essa turnê duraria apenas três meses, mas foi tão boa que acabamos tocando *Moving Pictures* na íntegra, e não era certo deixar de levar esse show para a Europa e América do Sul. Era uma apresentação especial, e não estávamos preparados para diminuir essa turnê. Então decidimos colocar o álbum em pausa. Alex e eu fizemos uma jam no meio da turnê e compusemos ‘Headlong Flight’ e ‘Carnies’. Quando a *Time Machine* terminou e retomamos os trabalhos, estávamos bem próximos de concluir o álbum, então redescobri essas jams e essas duas canções surgiram de lá. Portanto é estranho que esse disco seja feito de músicas que foram compostas ao longo de um período de dois anos e meio.”

Com relação à decisão de fazer um álbum conceitual, Geddy disse a Chris Neal: “Foi uma ideia de Neil que achamos intrigante. Começamos a conversar a respeito da estética *steampunk* e de como gostávamos daquilo. Achamos que seria divertido fazer um projeto em torno disso, o que levava a reflexões que ele tinha sobre a história. A ideia era interessante, e quando Alex e eu começamos a compor a música para ele, nos certificamos de que era um tipo diferente de álbum-conceito – em certo sentido, era mais parecido com uma ópera rock. Queríamos que cada canção se destacasse individualmente, que tivesse uma visão e algo a dizer que pudesse ser removido do contexto das outras e ainda assim ser válido.”

A narrativa *Clockwork Angels* de Neil foi construída do zero, não havia nada, embora ele tenha afirmado no programa da turnê

que a inspiração veio da obra *Fogo sobre a Terra*, de William Manchester, um tratado sobre a Idade Média, junto com as obras *The Sot-Weed Factor*, de John Barth, e *Cândido*, de Voltaire. Mais especificamente, Peart também cita "Michael Ondaatje e Joseph Conrad para 'The Anarchist', Robertson Davies e Herber Gold para 'Carnies', Daphne du Maurier para 'The Wreckers' e Cormac McCarthy e os primeiros exploradores espanhóis no sudoeste norte-americano em 'Seven Cities of Gold'."

Mais intrigante ainda é a introdução da alquimia, um tópico ou hobby que já tinha terminado com a chegada da era *steampunk*, subs

tituída por todo tipo de assunto relacionado a fantasmas. Peart jurou manter as canções praticamente alheias ao enredo do livro, diante das preocupações de Geddy, o cara que precisava cantar tudo isso, o qual insistia na força e independência das músicas por elas próprias. Como indicado antes, Geddy não queria que ficassem dependentes, de um ponto de vista literário, para que o resto das letras pudesse ser entendido. Seguindo essa visão, Neil tinha notas pessoais sobre o enredo, tinha o aspecto visual em mente, e depois, no final, no encarte, ofereceu algumas direções úteis com relação à letra de cada canção.

No começo de 2010, Peart havia composto versos suficientes para Alex e Geddy completarem as duas canções que seriam apresentadas na turnê *Time Machine*. A banda também tinha "The Anarchist" e "The Garden" escritas na época em que pegaram a estrada, mas não foram apresentadas ao vivo. Depois de quatro datas da turnê *Time Machine*, com o trio tocando em São Paulo, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Santiago, houve um intervalo de cinco

meses e então retomaram os trabalhos do disco. Mas o progresso foi lento, prejudicado pelas dificuldades de alinhar as palavras de Neil com as jams que Geddy e Alex tinham feito. Ainda assim, a maior parte de “Headlong Flight” e “Carnies” já estava concluída nesse ponto.

Dada a extensão da turnê *Time Machine*, a banda mudou o plano de voltar ao Blackbird Studios, em Nashville, onde em abril de 2010 as primeiras duas músicas tinham sido gravadas, tendo Nick Raskulinecz retornado como produtor e Richard Chycki finalizando a mixagem no Sound Kitchen, também no Tennessee. Em vez disso, acabaram acampando no Revolution Recording, na zona leste de Toronto.

“Toronto é o nosso lar, para Ged e eu”, disse Alex, em entrevista a Chris Neal, “assim o estúdio ficava a apenas dez minutos de casa. É um lugar recém-inaugurado, e mal tinham terminado a construção na época em que estávamos prontos para entrar e gravar. Mas o lugar tinha um som excelente e uma ótima mesa, e foi bacana poder voltar para casa todas as noites depois do trabalho e passar os finais de sema

na com a família. Antigamente, passávamos muito tempo longe das nossas famílias enquanto gravávamos, e é bom estar com eles agora. Mixamos em Los Angeles, onde Neil vive hoje em dia, então foi meio que uma troca. Ele veio até Toronto e passou alguns meses conosco lá, e depois invertemos.”

“O mais engraçado é que tudo parecia tão espalhado”, disse Alex, em entrevista a Mick Burgess. “Fizemos uns trechinhos aqui e ali, mas assim que chegamos ao centro de tudo, foi mesmo uma grande satisfação. Nós nos divertimos muito fazendo esse álbum, e

o clima era bem animado no estúdio. Foi ótimo trabalhar com Nick Raskulinecz. Ele é um cara apaixonado por música, demonstra grande entusiasmo pelas coisas. É ótimo estar na companhia dele. Com este disco, nós realmente queríamos tocar e queríamos avançar um pouco. Queríamos nos divertir, mas também remover parte dos exageros. Em retrospecto, acho que *Snakes & Arrows* ficou meio denso porque foi composto com violão, que desempenhou um papel mais importante na produção. Criamos várias camadas de instrumentos acústicos e elétricos, e as coisas ficaram um pouco nebulosas às vezes. Eu gosto mesmo do disco, mas agora, com a perspectiva de ter convivido com o material por um tempo, nos demos conta de que exageramos na dose um pouquinho. Então realmente queríamos simplificar e ter mais aquela pegada de trio neste disco. Não há guitarra rítmica durante os solos de guitarra ou algo assim, que são coisas que acabamos fazendo porque gostamos da sonoridade e de todas as nuances. Mas não é sempre necessário, e acho que o álbum acabou ficando muito mais poderoso assim."

A essa altura, a banda também tinha trocado a Atlantic nos Estados Unidos pelo irascível selo de metal Roadrunner. Alex comenta a troca: "A indústria está mudando bastante, e acho que a Atlantic Records também mudou muito. A Atlantic costumava ser *o selo* de rock, e não acho que seja mais. A Roadrunner se tornou esse tipo de gravadora. Está na família, é prima da Atlantic. Acho que a sensação era – e era um sentimento compartilhado – a de que receberíamos

mais atenção na Roadrunner dentro de uma indústria meio complicada. Posso dizer que foi a decisão certa. Estar na

Roadrunner é muito diferente de estar na Atlantic. Tínhamos inúmeros amigos lá que adorávamos, mas várias pessoas que conhecemos ao longo dos anos já não trabalham mais na empresa. A Roadrunner estava bem ali do lado trabalhando arduamente, em especial no Reino Unido. Estamos muito felizes em trabalhar com eles."

Contrato assinado, as sessões no Revolution ocorreram de outubro a dezembro de 2011. Enquanto isso, até meados de 2012, o escritor de ficção científica Kevin Anderson, amigo de Neil, escreveu um romance a partir da história criada por Peart, e o livro foi lançado em 4 de setembro daquele ano – uma continuação chamada *Clockwork Lives* sairia três anos mais tarde. Resumindo *Clockwork Angels*, Anderson escreve: "Um jovem, em meio à jornada em busca de seus sonhos, fica preso entre as forças grandiosas da ordem e do caos. Ele viaja por um mundo exuberante e colorido de *steampunk* e alquimia, de cidades perdidas, piratas, anarquistas, parques de diversões exóticos e um rígido Relojoeiro que impõe precisão a cada aspecto da vida cotidiana."

Neil explica no programa da turnê: "Meu amigo Kevin J. Anderson está entre os pioneiros do gênero de ficção científica que passou a ser chamado de *steampunk* – uma reação mais romântica e idealista do que os futuristas do *cyberpunk*, com seus cenários de sociedades distópicas, alienadas e desumanas. Nossas próprias incursões anteriores pelo futuro, em '2112' e 'Red Barchetta', tinham como pano de fundo esse tipo de fantasia mais sombria, para efeitos alegóricos e dramáticos. Desta vez, pensei na definição de *steampunk* como 'o futuro como deveria ter sido' ou 'o futuro como

era visto no passado' – da forma como foi imaginado por Júlio Verne e H.G. Wells no final do século 19."

O mundo que Neil criou é "movido por vapor, engrenagens intrincadas e alquimia. Esse último elemento me veio à cabeça porque fiquei intrigado com o uso de Diane Ackerman de alguns símbolos alquímicos como cabeçalhos nos capítulos de *An Alchemy of Mind*. Pareciam

elegantes, misteriosos e poderosos. Tão logo tomei conhecimento de um conjunto inteiro de hieróglifos rúnicos para elementos e processos, e como as cartas de tarô de *Vapor Trails* e o jogo hindu Leela para *Snakes & Arrows*, fiquei fascinado por essa tradição antiga. À medida que os 'capítulos' líricos iam tomando forma, eu escolhia um símbolo para representar cada um deles, fosse um personagem ou um estado de espírito, os quais foram parar no relógio da capa, usado no single de 'Caravan'/'BU2B' no começo de 2010. Desde então mudaram um pouco, conforme a história foi se ampliando, mas você pode encontrar enxofre a uma hora em ponto para a questionadora 'BU2B', ouro às seis para 'Seven Cities of Gold', terra às 11 para 'The Garden', e assim por diante (o 'U' em Rush significa amálgama)."

Ao fundo do relógio com os símbolos alquímicos estão nuvens de tempestade num vermelho vibrante, mas pode-se facilmente imaginá-las como um tipo de pó colorido que os alquimistas usavam para impressionar a nobreza, que lhes pagava um bom dinheiro para obter ouro – e se isso não desse certo, talvez um pouquinho de pirotecnia da era Renascentista. O relógio marca 9:12, o que num relógio no formato de 24 horas seria 21:12. No encarte, o designer de longa parceria Hugh Syme retoma alguns pontos da história aqui

e ali, enquanto em outros momentos continua mais abstrato. Há várias referências visuais ao *steampunk*, incluindo o dirigível – pertinentemente, ao longo da era vitoriana na América, havia o "mistério do dirigível", ou seja, vários casos de avistamento de OVNIs. No aspecto mais gráfico, Syme nos mostra a "mais famosa Cidade do Ouro", Cibola, uma imagem que conjura os pensamentos de outro passatempo vitoriano-fortiano, a teoria da terra oca.

Passando para o disco, *Clockwork Angels* abre com "Caravan", o choque do peso da música sendo amortecido pelo fato de que os fãs já tinham ouvido esse som, tanto numa versão de estúdio quanto naquela apresentada nos palcos. A canção não foi regravada para o álbum, mas passou por uma remixagem, com Alex observando que quando os ou

vintes suspeitam que escutam partes diferentes, é porque algumas coisas subiram de volume na mixagem enquanto outras foram diminuídas. De imediato ouve-se um trabalho de produção dos mais poderosos em anos com o Rush, talvez o mais pesado em termos de baixo e guitarra, mesmo que Alex não tenha usado a mesma distorção sem sentido dos anos 1970. Na verdade, Geddy abriu mão da articulação do baixo como frequência, e Neil foi colocado um pouco atrás, ainda chamando a atenção, mas sobrepujado pelos outros dois instrumentos. Alex tinha abandonado os experimentos com violão acústico manipulado com a guitarra elétrica de *Snakes & Arrows* – o que ele tinha descrito anteriormente como "exagero". Outro modo de descrever isso é que parece um *woofer* com um rasgo no meio. O canal de distorção do pedal está correto, mas esse zunido permanece.

A segunda faixa, “BU2B”, com certeza se encontra na mesma zona de impacto que “Caravan”. Liricamente, enquanto “Caravan” trata com moderação do embarque numa jornada, “BU2B” levanta questões sobre fé, destino, karma e a personificação disso tudo no personagem do Relojoeiro. O herói de nossa história, Owen Hardy (um Cândido ingênuo para todos os efeitos), está vivendo uma transição como aconteceu com Neil, ambos deixando a infância na zona rural (neste caso com uma praia e navios) rumo a “Crown City”. Ambos também, concomitantemente à viagem, adotam como hobby intelectual a filosofia da religião.

No preâmbulo para “BU2B”, em meio a reflexões sobre predestinação, Neil oferece uma abordagem nova e divertida para a alquimia. Antes de dispor a ideia de um homem barbudo laborando em vão numa torre para tentar criar ouro a partir de objetos comuns, Peart traz uma equipe de alquimistas como os heróis inventores da eletricidade.

Perguntado sobre ela em entrevista a Jeb Wright, Alex observou que usou suas “Les Pauls e Telecasters, que são um combo que eu costumava usar com bastante frequência. Realmente há o peso da sobreposição de guitarras, que era a ideia para aquela canção”. Raskulinecz disse em contraponto que “Caravan” fez uso de duas Gibsons, a

“Les Paul Goldtop e a Sunburst 335 tabaco. Nós as passamos por um Marshall e um Bogner”.

Diferente de “Caravan”, essa tem um componente extra adicionado à versão que saiu antes. Alex explicou a Joe Bosso: “Gravei uma abertura nova que não estava na versão de ‘BU2B’ que lançamos no ano anterior. Mixar pode ser terrivelmente entediante.

É melhor entrar no estúdio quando a mixagem está pronta, de modo que possa ter um olhar bem objetivo quanto ao resultado. Assim passamos muito tempo lá sentados e 'Hum, o que vou fazer hoje?'. Eu tinha um conjunto Logic montado no meu quarto de hotel e fiquei brincando e compondo algumas coisas. Tinha algumas guitarras – havia uma das minhas Gibson Axcess e uma Martin que peguei emprestada do Guitar Center – e um microfone. Tínhamos conversado a respeito de fazer essa pequena transição, então colocamos o microfone na sacada e gravamos alguns sons de fundo: Los Angeles pela manhã, os carros passando, coisas desse tipo. Com a porta da sacada aberta, gravei essa passagem curta de guitarra e depois Ged fez a voz. Brincamos um pouco com alguns efeitos e criamos a música. Tudo ficou pronto em poucos minutos, de modo bem espontâneo."

Nick chama a canção de "um sucesso pesado. É sombria e foge um pouco das características do Rush. Passou por algo como uma revisão geral em comparação à versão que tinha sido lançada no ano anterior. Adicionamos a seção de introdução que Neil sempre tinha imaginado. Na verdade, Alex e Geddy a gravaram no quarto de hotel deles. Como 'Caravan', essa foi concluída bem depressa. Passamos um dia com a bateria, em seguida imediatamente gravamos o baixo e as guitarras. Depois fizemos os *overdubs*. Usamos pedais Taurus e gravamos também com um teremin. Foi muito bacana, aquela parte que sobe um pouco distorcida no meio da música é Geddy tocando um teremin. Eles tinham um desses no estúdio, estava lá jogado num canto do Blackbird; é um lugar incrível, esse é o tipo de coisa que se acha por lá. Pegamos o teremin, plugamos num amplificador, acrescentamos

um pouco de delay e um phaser nele, e Ged fez o solo. Acho que ele deve ter tocado

um lá nos anos 1970. O resultado ficou bem legal. Ele tocou uma única vez e ficou ótimo."

"Espero que esteja no setlist dos shows para sempre", observou Peart sobre a terceira faixa, "Clockwork Angels", em entrevista a Philip Wilding. "Alex nos deu uma demo bem antes de começarmos a compor, e logo de cara observei que nunca tínhamos feito nada com essa pegada na bateria, então eu queria muito tocar. É bem incomum da nossa parte, mas ainda assim tem todas as coisas intrincadas e técnicas, um desafio para nós enquanto músicos." De fato, Nick diz que Neil tocou essa música uma única vez e o solo de guitarra de Alex foi extraído das demos.

"Há uma verdadeira pegada mais direta neste disco", contou Alex para Mik Gaffney, da *Powerplay*. "Sabe, Geddy e Neil sempre formaram uma seção rítmica muito bem ajustada, mas aqui eles realmente tocam de forma solta, como dizem, numa abordagem mais ritmada e funkeada na forma de tocar. Boa parte disso se deve ao modo como Neil gravou a bateria. Em geral, ele trabalhava nos arranjos durante semanas e depois ensaiava repetidas vezes, sem parar, absorvendo a música, e só depois gravava. Desta vez foi bem mais espontâneo. Teve tudo a ver com o momento. Acho que isso fica aparente na forma como Neil toca. Ele foi muito criativo e muito mais dinâmico neste disco, mesmo para um baterista do nível dele."

"Geddy realmente reagiu a isso", continua Lifeson. "Mesmo quando nós dois trabalhávamos nas demos, estávamos mesmo encaixados nas músicas; a essência estava lá desde o princípio. Neil é um baterista fantástico, considerado o melhor baterista de

rock do mundo, e as coisas que ele consegue fazer são incríveis, mas acho que às vezes, enquanto músico, quando se trabalha demais em certas coisas, se acaba perdendo algo, fica parecendo mais um tipo de exercício acadêmico. Perde-se a espontaneidade, o instinto primitivo de bater no prato naquele momento ou partir para aquela virada específica, e isso fica mais aparente neste disco, acho. Realmente não penso que Neil esperava curtir as coisas tanto quanto curtiu. Ele é uma verdadeira cria da ordem e do

padrão, típico virginiano nesse sentido. E gosta de ter tudo numa linha reta, então algo assim foi uma revelação para ele. Neil pensou: 'Vou apenas tocar qualquer coisa e aprender depois, em vez de fazer o inverso'. Penso que isso fez muito bem a ele."

"Essa canção começa com um som instrumental e experimental que Alex compôs com auxílio da tecnologia, resultando em algumas texturas incríveis", explicou Geddy sobre a faixa-título, em entrevista a Chris Jisi, da *Bass Player*. "Quando recebemos a letra, vi um jeito de quebrar em várias seções o que Alex tinha feito e compor algumas melodias sobrepostas, e em pouco tempo havíamos criado essa canção rock/eletrônica interessante. O truque, tanto na gravação quanto na mixagem, foi reter os sons confusos e misteriosos sem perder a característica urgente e de certa forma orgânica da canção. Neil tinha em mente esse *groove* mais suingado e embaralhado quando ouviu a demo pela primeira vez, e quando enfim concluíram a música, nós dois mal podíamos esperar para tocar com essa pegada."

Na letra de "Clockwork Angels", os papéis do Relojoeiro ("Watchmaker") e dos Anjos do Tempo ("Clockwork Angels") ficam meio obscuros, e em meio a isso, é difícil dizer onde os Guardiões

do Tempo (“Timekeepers”) e os Reguladores (“Regulators”) se encaixam. Basta dizer que, passado esse preâmbulo, Neil adota um estilo simples e descritivo no sentido visual, de modo que entendemos como a trama se desdobra – os anjos estão lá no alto, além das órbitas reluzentes. Além disso, concentra a letra principalmente na dinâmica deles e de como glorificam e tranquilizam as massas que os adoram em retribuição.

A forte sensação de ritmo tribal, junto com a melodia e a textura encontradas ao longo de “Clockwork Angels”, é reprisada em “The Anarchist”. De fato, o disco inteiro até esse momento borbulha com energia e petulância, arranjos semelhantes cruzam as primeiras quatro faixas, com deleites exóticos adicionados com regularidade. Tudo parece estranhamente antigo, evocando imagens do universo *steampunk*, que fica implícito, mas não é descrito com exatidão e em termos concretos.

“É uma das minhas favoritas, mas eu poderia dizer o mesmo de todas as músicas”, explicou Nick em entrevista a Joe Bosso, da *Music Radar*. “Para mim, tudo se resume ao riff, e esse me transporta ao passado. Isso foi uma das coisas mais legais de se trabalhar neste disco, ajudar o Rush a ver que não tinha problema algum se expressar desse jeito: ‘Vocês podem fazer isso. Já fizeram a mesma coisa muito tempo atrás; podem fazer novamente. É direito seu!’. Há bastante interação acontecendo entre todos os integrantes da banda. Havia uma demo, mas acrescentamos teclado e cordas – uma metamorfose. Quanto à voz, tudo se resumiu em fazer com que Geddy subisse lá no alto no registro mais agudo, onde é o lugar dele. Seu nível de energia é muito bacana aqui. Falo isso há anos: Alex Lifeson é o camaleão da guitarra no rock. Ele

demonstra tanto sentimento quando toca. Me faz chorar quando toca; na verdade, ele mesmo chora enquanto está tocando! Alguns de seus solos saíram direto das demos, outros tocou algumas vezes no estúdio, e houve alguns que gravou múltiplas vezes. Em todas as situações, era pura emoção."

"O padrão de bateria nessa canção é um que eu criei, e Neil se conectou com ele", observou Lifeson, entrevistado por Jeb Wright. "Acho que vem de um lugar diferente comparando ao que é feito por Neil, que às vezes descobre uma abordagem interessante adotada por mim que ele jamais teria pensado sozinho. Eu lhe ofereci um ponto de partida."

Mas Geddy estava sobrecarregado. Como contou a Phil Ashcroft, da *Fireworks*: "Tão logo gravei a linha de baixo para 'The Anarchist' e depois a voz, olhei para Nick e disse: 'Esta música vai ser foda de tocar ao vivo!'. E ele respondeu: 'Como é? Sério? Nem é tão complicada assim'. A questão é que não se trata de ser complicada; se trata da direção para a qual estão seguindo – o baixo está indo para uma direção, e a voz para outra. Vou ter que tocar essa porra tantas vezes que nem consigo mais pensar nela, e é por isso que nos concedemos mais tempo de ensaio antes desta turnê do que em qualquer outro álbum, porque acho que vamos precisar – pelo menos, sei que eu vou!"

Alinhadas às especificações de Lee quanto às letras, as canções do disco continuaram substancialmente independentes – a referência usada foi *Tommy*, do The Who – e "The Anarchist" não traz quaisquer amarras de enredo com o que veio antes, Neil pintando uma descrição psicológica de um anarquista amargo. Não muito propenso à anarquia através da política ponderada, esse

indivíduo específico quer explodir tudo porque nada tem dado certo para ele – a anarquia é um modo satisfatório de trazer os mais afortunados para seu nível. O preâmbulo de Peart coloca em evidência o personagem do vendedor ambulante, que faz a seguinte pergunta: “O que falta a você?”. Quando o anarquista ouve isso, responde “vingança”, evocando imagens de James Dean em *Juventude transviada* ou Holden Caulfield em *O apanhador no campo de centeio.*

“Carnies” ressalta outro sentimento que vai se acumulando ao longo da primeira metade de *Clockwork Angels* – quando a banda é agressiva e pesada nesse disco, há um elemento dos primórdios do boom do blues e hard rock no riff, começando com Led Zeppelin e Free, respingando no começo da carreira do King Crimson. “Carnies” oscila entre essas passagens rolo-compressor, que lembram um pós-punk de Killing Joke e depois ficam mais aceleradas e melódicas como o Rush em *Permanent Waves* ou *Grace Under Pressure*.

No final da narrativa, Owen Hardy arruma um emprego no parque de diversões itinerante, mais uma vez como Neil, que trabalhou na juventude num parque semelhante em sua terra natal, St. Catharines, durante o verão. A diferença é que Peart cuidava de uma banquinha antes da viagem para a cidade grande, e Owen faz isso já *na cidade*. Neil admitiu prontamente os paralelos em entrevista a Mike Doherty: “Ah, o clássico sonhador, e uma das distinções adoráveis que Kevin e eu entrelaçamos no personagem como um reflexo da nossa própria história. Quando eu fazia parte da banda J.R. Flood, em St. Catharines, onde estávamos indo muito bem, falei para os meus colegas de banda: ‘Vamos para Londres’.

Acabei indo, sozinho, mas até hoje me surpreendo com o fato de que ninguém quis ir comigo. Passei fome, não alcancei

fama e fortuna tão rápido quanto nas minhas fantasias, mas não havia nada que me desencorajasse na época. Como Owen, me deparei com as coisas e uma sequência de eventos que não poderia ter acontecido de outra forma e me conduziu para que eu me tornasse quem sou hoje. Estava morando longe de casa pela primeira vez, consegui um emprego de verdade e me provava numa situação de trabalho durante o dia, e então nunca mais tive medo. Quando surgiram problemas mais tarde, 'Ah, temos que ceder porque a gravadora quer fazer tal coisa', eu disse: 'Não, ninguém pode me obrigar a isso'".

Owen confronta o Anarquista, que está prestes a levar adiante um ato de terrorismo no Midsummer Festival, em Crown City. O Anarquista joga o detonador para Hardy, que então foge da cidade, acusado de ser o terrorista. Na letra, Peart relata sem deixar dúvidas esse conto ímpar sobre o conceito de destino: Hardy deseja sair desse trabalho barulhento e opressivo, e então as preces dele são atendidas pelos anjos, mas de modo maquiavélico, de um jeito radical.

Embasando a natureza opressiva da estrutura da canção, Alex apresenta muitas armas. Como Nick contou à *MusicRadar*: "Geddy canta e, depois que ele termina, é hora das paisagens sonoras aparecerem. Temos três canais de guitarras – uma guitarra à esquerda, uma à direita e outra no meio – e todas têm amplificadores limpos diferentes com efeitos de áudio tremolo, panning e phasers, caixas de som Leslie e pequenos sons filtrados. Alex na verdade não fala o que está pensando antes de executar.

Ele grava as partes dele e depois me chama na sala de controle. Tanto posso dizer ‘ficou incrível!’ quanto ‘dá para melhorar’ ou ‘está pronto, ficou perfeito’. Em nove de cada dez vezes digo ‘ficou perfeito’. Esse solo é incrível por causa do clima de parque de diversões, e isso é completamente Alex. Ele fez esses sons e fez todo esse trabalho brilhante na guitarra – Al tem uma visão diferenciada e muitas ideias. Foi bastante inspirador vê-lo criar tudo isso.”

“Adoro o riff de abertura com essas harmonias”, contou Alex a Joe Bosso. “Tem um pouco de Hendrix e Robin Trower. Os refrãos são

fortes. O clima de parque de diversões itinerante e os sons os deixam bem diferentes das seções de estrofes e das pontes. A ponte ascendente lembra alguma coisa, mas não sei o que é. Muitos momentos do álbum são assim: eu me lembrava de alguma coisa, mas não conseguia saber de que canção ou de que época era. Contudo, é algo ótimo – as pessoas se sentem atraídas por essas coisas.”

Fora o caso especial de “BU2B2”, a sexta faixa das 12, “Halo Effect” é a canção mais curta do álbum (com 3min14seg). É também a que mais se aproxima de uma balada e é consistente com o Rush mais suave desde *Test for Echo*, já que tem um som vagamente celta. “Há na verdade apenas duas músicas mais curtas”, observa Ged. “Uma é ‘Halo Effect’, que é uma música muito bonita e incomum. É mais curta, mas não sei se dá para definir como acessível. Suponho que seja até certo ponto, mas para mim essa foi apenas uma coisa de que o disco precisava para dar fôlego ao

ouvinte. Como há muita fúria acontecendo antes disso, você precisa de uma pausa mental só para alcançar certa dinâmica.”

Acompanhando a bateria mais casual e aberta de Neil com predominância dos pratos, Geddy toca o baixo com potência (articulado de forma incomum para esse disco) e Alex dedilha o violão (também raro aqui), e temos a seção de cordas, adicionada na Califórnia.

“É difícil porque você passa a ouvi-las em todo lugar”, observa Lee sobre essa tentação. “No começo, queríamos cordas apenas em ‘The Garden’. Então pensamos em ‘Halo Effect’ e em como ela ficaria linda. E depois imagina nas outras músicas... Foi uma coisa do Nick, que sempre as quer em tudo. Mas então você começa a pensar: ‘Bem, há um trecho ali em ‘The Anarchist’ que ficaria ótimo com cordas’. E antes que se dê conta, elas aparecem no disco todo, se não tiver cuidado. Acho que está tudo bem em nos permitirmos esse recurso em certa medida, e me senti tão confiante na força e na estrutura sólida das canções que acho que podiam receber esses acréscimos sem perder a essência.”

A primeira tentativa de usar instrumentos de cordas partiu de Alex, que acrescentou uma seção eletrônica delas em sua demo. A orquestra

real usada no álbum foi de fato conduzida por David Campbell, um cientologista de longa data, pai do renomado talento do rock alternativo Beck Hansen e arranjador de mais de 450 discos de ouro e platina. Nick fez a seguinte observação sobre o trabalho com o violão: “Alex tocou um Gibson Dove. Usamos dois canais, microfonando Al com um valvulado U47. Coloquei o microfone a

cerca de um metro de distância, de modo que captássemos o corpo do instrumento. Ficou um som belíssimo".

Liricamente, Geddy fez mesmo prevalecer sua vontade com essa música. "Halo Effect" pode ser interpretada como uma simples canção de amor desvinculada por completo da narrativa. Com certeza, é nosso personagem principal, Owen, que é menosprezado por seu interesse amoroso da trupe do circo, mas, diferentemente de "Carnies", não há sinalização à história com questões do destino, muito menos um grande debate sobre religião. O que é impressionante na letra é justamente o quanto ela não impressiona em nada – ou pelo menos o quanto é simples; no quesito estilístico, ninguém suspeitaria que Neil Peart está por trás da composição.

"Outro riff épico", observa Nick, falando de "Seven Cities of Gold". "Ele determina o tom para toda a canção. Sabe, não há nada no mundo como uma música do Rush totalmente descolada como essa. Há muita coisa acontecendo, então, como produtor, sempre quero me certificar de não perdermos a essência. Adoro o modo como ela se estrutura, saindo desse funk caótico, e depois Neil arrebenta com tudo. Me faz querer dirigir em alta velocidade. Criamos vários espaços no meio. Para o solo, Alex tocou ao vivo direto do estúdio sem cortes. Nós o colocamos lá dentro com os fones de ouvido, e ele ficou bem na frente do amplificador. Queríamos ter o feedback dele ali naquela hora. Acho que Alex acertou num único take. Foi um imenso privilégio ter testemunhado isso – e muitos outros momentos como esse."

Ao responder a Chris Jisi, da *Bass Player*, sobre o baixo esquisito que abre a faixa, Geddy dá uma risada. "É um tipo de

white funk retrô misturado com licks de guitarra malucos que lembram Robin Trower. Fico

atacando as cordas com a esquerda enquanto abafo com mão direita. Parece a abertura de um antigo filme pornô suave! Uma parte é rígida e sem muito gingado, ainda assim tento colocar um pouco mais de funk nela. É um momento esquisito de que simplesmente gostamos, então mantivemos. Adoro a música – ela tem um andamento agradável em que se pode meio que segurar e tocar num clima de blues."

Quanto à inspiração para a letra, Neil se diverte com a ideia de que exploradores hispânicos percorreram o que hoje é o sudoeste norte- -americano em busca da Cidade de Ouro, o Eldorado. Em essência, nosso protagonista, nosso explorador global, encontrou sua segunda cidade resplandecente, essa bem diferente da primeira. Nenhuma aeronave *steampunk* poderia alcançá-la, então ele chega até lá pela água e depois por uma trilha cruzando o deserto Redrock (uma referência sutil ao celebrado local de shows). Há uma ótima referência às "minas de alquimia", outro conceito que Neil criou. Seria a primeira cidade abastecida com energia gerada pelos minérios desse lugar? Seriam as cidades de ouro construídas por minerais inferiores extraídos ali e depois transformados por um grupo de alquimistas? Musicalmente, é uma faixa de rock colossal, barulhenta, perfeita para tocar ao vivo nos estádios com um *groove* hard rock matador. De novo, embutida no riff está a história de como o *boom* do blues britânico pariu o heavy metal, algo que Alex tinha entendido já lá no início com "What You're Doing", do primeiro disco da banda.

“É muito cinemática”, refletiu Lifeson, em entrevista à *Total Guitar* e falando dessa faixa. “Dá para ouvir o perigo da cidade grande à medida que nosso viajante se aproxima dela. Então, quando Neil entra e soltamos o riff, você está lá – está dentro da cidade com todas as emoções, oportunidades e problemas. A canção apresenta certa arrogância. Ficou exatamente como eu imaginava. Amo o final... A guitarra guinchando e apunhalando enquanto você deixa a cidade para trás.”

“The Wreckers” parece uma homenagem da banda a The Who – nem que seja pelos primeiros 15 segundos! Neil é Keith, Geddy é John, Alex

é Pete e ninguém interpreta Roger. Depois entramos numa composição recarregada de Rush pop e andamento médio, muita guitarra elétrica, Lee cantando num registro confortável. As cordas se infiltram, mas nada tira o papel principal do refrão cativante dessa balada poderosa.

“É bem bacana o modo como ela surgiu”, contou Alex a Mik Gaffney. “Estávamos com um pouco de tempo ocioso no estúdio, e Ged pegou um dos meus violões. Sempre levo todos para a gravação – é como uma reunião de família. Posso até nem usar 90% deles, mas todos gostam de estar presentes. De qualquer maneira, eu tinha esse velho violão ali, com afinação Nashville, que é a afinação das oitavas num violão de 12 cordas, então há um som mais leve, mais arejado. Ged começou a tocar com ele, pegou parte da letra e perguntou: ‘O que você achou?’. Começou a tocar a melodia de uma estrofe e eu disse: ‘Uau, ficou ótimo!’. Ged queria tocar bem rápido dentro do estúdio, então peguei o baixo e o acompanhei, e foi assim que acabamos compondo essa música: ele

na guitarra, e eu no baixo. Foi bastante interessante, porque Ged toca guitarra usando um dedo e atacando as cordas para a frente e para trás, bem do jeito como toca baixo, e eu não faço isso, então ele estava obtendo um som e uma pegada diferentes. Toco baixo totalmente diferente de como ele toca. Então a música inteira tinha um outro ar, o que foi muito revelador para nós."

Refletindo um pouco mais sobre isso, numa conversa com Jeb Wright, Alex contou: "Na demo original, Geddy tocou guitarra, e eu toquei baixo. Quando gravamos, ele tocou baixo, mas aprendeu a minha parte do instrumento. Falou: 'Nunca tocaria esta canção deste jeito'. Aprendi algumas coisas a partir do modo com que ele palheta para cima no violão, já eu costumo palhetar basicamente para baixo. Descobri com a afinação Nashville usada por Geddy que a palhetada para cima tinha um efeito particular na música e na característica do timbre. A canção no final evoluiu e se tornou outra coisa, mas ainda assim é ótimo quando podemos desenvolver e influenciar um ao outro nos instrumentos apenas olhando através de um ângulo diferente.

"Só de falar sobre essa canção me dá um nó na garganta", observou Nick sobre "The Wreckers" em sua análise da faixa para a *MusicRadar*. "Ela tem o espírito dos anos 1960 e 1970, há uma pureza verdadeira. Tentei fazer os dois trocarem para a gravação – Alex no baixo e Geddy na guitarra –, mas decidiram continuar com seus instrumentos designados. Essa música é colossal, tem muito embalo e suingue, mas nos exigiu bastante esforço. A guitarra na estrofe foi provavelmente a coisa mais difícil de encontrar nesse disco. Alex teve certa dificuldade para tocar a parte que Geddy tinha escrito – ficou ótima, mas não parecia certa tocada por ele. Al teve

que procurar a parte que encaixava, e passou o dia inteiro comigo dizendo ‘Não, não é isso; não, não é isso’. Enfim ele se deparou com um tipo de dedilhado, e Geddy e eu nos levantamos e falamos: ‘É essa! Essa é a parte!’. A música foi construída bem rápido depois disso. É uma canção bem melancólica. Tem quase um pesar, mas de um jeito positivo. Acho que essa faixa tem a ver com confiança. Veja, ‘the wreckers’, os saqueadores, eram os criadores dos faróis falsos no litoral e nas praias que levariam os navios mercantes direto para os rochedos, a fim de que naufragassem e assim os habitantes da ilha pudessem pilhar a carga.”

Neil pegou a ideia de um livro de Daphne du Maurier chamado *Jamaica Inn*, que descreve as operações dos saqueadores na costa da Cornualha, no sudoeste da Grã-Bretanha. Peart define os crimes dessas pessoas como um “exemplo chocante de falta de humanidade”. Na letra de “Seven Cities of Gold”, Neil mostra Hardy escapando da morte no deserto para seguir em sua próxima aventura. Depois do naufrágio, ele é o único sobrevivente e, na letra, reflete sobre como as coisas às vezes são boas demais para serem verdade, nesse caso, a salvação da luz fantasmagórica. No fundo, todo mundo quer ouro: os alquimistas e seus patronos querem conjurá-lo do nada, Hardy quer ver uma cidade feita disso, e os náufragos querem roubar e pilhar, extrair ouro do fundo dos oceanos, de preferência sem sobreviventes do navio para atrapalhar.

Na sequência, o rock explosivo de “Headlong Flight”, que foi lançado como o segundo single do disco, dois meses antes do álbum na íntegra. A faixa chegou ao número 84 nas paradas canadenses e 23 na parada de Rock Mainstream da Billboard – nem

se esperava algo além disso. “Headlong Flight” discutivelmente é a música mais pesada do Rush desde “Stick It Out” e é ao mesmo tempo densa e caótica ao extremo, à medida que apresenta algumas das viradas mais inspiradas de Neil até aquele momento, mas centrada em toques rápidos na caixa em vez da afinação de tom-tons. Geddy diz que a canção veio à tona como uma faixa instrumental que seria chamada de “Take That Lampshade Off Yo Head!”. Mas Peart providenciou uma letra que se encaixou muito bem, e tiveram que transformar no tardio – último urro? – hino de heavy metal que acabou se tornando. Há vaga similaridade em alguns números de guitarra com “Bastille Day”. No caso de alguém não ter notado, Neil chamou a atenção para isso fazendo referências diretas na bateria ao clássico de 1975.

Como Geddy contou a Jerry Ewing, “há acenos ao nosso passado, mas especificamente quando serve à narrativa. Por exemplo, ‘Headlong Flight’ é a história do nosso protagonista repassando a vida dele, então pareceu apropriado fazer o mesmo em termos musicais. Portanto olhamos para o passado e algumas coisas que fizemos musicalmente, e houve uma releitura nisso só por um momento antes de nos atirarmos em outra direção.”

Quanto ao baixo, Geddy contou a Chris Jisi: “Estou tentando criar melodias que funcionem ao redor do que está acontecendo para acrescentar uma camada de orquestração. Faço isso de ouvido em oposição a seguir a harmonia especificamente. ‘Headlong’ é interessante; o principal riff de abertura é um número que se repete por toda a música, mas em diferentes formas e compassos. É assim que a canção avança, a partir dessa jam furiosa que fiz com Alex. Eu estava tocando num registro mais grave, e ele começou a fazer

riffs sobre o meu riff, então tive que subir no braço e Alex foi para outro lugar. Quando chegamos

a essa linha, parecia um riff clássico e circular, com muita propulsão. Eu sabia que quando Neil colocasse as mãos nisso, chegaria a algum lugar."

Na questão da letra, Geddy captou a mensagem de "Headlong Flight" para ser o que Hardy tinha visto sobre o que aconteceu de positivo e negativo em sua vida, chegando à conclusão de que se precisasse viver tudo novamente, não mudaria nada, um sentimento corroborado pela letra introdutória e acessível de Neil. Trata-se de uma espécie de exercício intelectual nietzcheano, ou numa visão mais leve, também um enigma conjurado por Bill Murray no filme *Feitiço do tempo*. O ouro é mencionado, e há reflexões sobre a ideia de destino. Fredrich Gruber também aparece, uma referência tanto a Friedrich Nietzsche quando ao professor de bateria de Neil nos anos 1990, Freddie Gruber.

Raskulinecz fala de como a canção surgiu pouco depois que Peart, animado e entusiasmado à sua maneira "tudo ou nada", expôs durante 20 minutos o que queria fazer de um ponto de vista literário com o disco, que enfim tinha aceitado chamar de álbum conceitual. Isso aconteceu no intervalo entre as duas pernas da turnê *Time Machine*, e a estética *steampunk* desses shows o ajudou a encontrar a inspiração – e os ventos favoráveis que impulsionariam todo o disco, sempre presentes, de fato, mas raramente descritos.

Em seguida temos a décima faixa oficial, um ponto tanto de sequência quanto de reprise, numa tradição de longa data em álbuns conceituais. "BU2B2" é uma reinterpretação da faixa anterior,

no minuto 1:28, com arranjos parecidos com os de John Cale no Velvet Underground, comprimidos em essência de um vocal de Geddy em cima de cordas *avant-garde*.

"Não há baixo nem guitarra aqui", disse Nick a Joe Bosso. "Ela foi construída usando elementos diferentes dos instrumentos. Alex compôs uma ótima parte de cordas e colocou teclado ali. É uma espécie de sequência. O vocal de Geddy é quase um blues. É muito especial.". Alex acrescenta: "Este é um momento que faz parte da história para Neil; ele realmente queria colocar isso no álbum".

E o motivo é compreensível: Neil mergulha de cabeça tanto no preâmbulo quanto na letra breve, tornando essa faixa tranquila e fugaz, algo central no panorama vertiginoso. A vida pode ser triste, sem sentido, às vezes até mesmo horrível, mas Hardy escolhe viver. Somos transportados de imediato aos sons e sentimentos bipolares de *Vapor Trails*. Ficamos desorientados porque não sabemos o que pensar, mas estamos mais sábios. Hardy em sua fibra sente o que o anarquista fez, mas prefere não detonar a bomba.

À medida que nos aproximamos do final, impregnado em Cândido, chegamos a "Wish Them Well", em que a banda cria um rock vibrante e otimista, combinando com a letra de Neil. Woodstock e o EP *Feedback*, além de The Who, são todos conjurados mais uma vez; Geddy, Alex e Neil redescobrindo a fonte da juventude.

Como Lee contou a Phil Ashcroft: "Acho que 'Wish Them Well' é provavelmente a canção mais acessível do álbum, e é uma faixa que quase não aconteceu. Eu continuava compondo; Alex e eu trabalhávamos nela, e então meio que soava uma porcaria, então jogávamos tudo fora e recomeçávamos do zero, e ficava menos ruim, mas ainda assim parecia ruim, então descartávamos tudo de

novo. E então, no último segundo, fizemos uma última jam e chegamos a essa música. É mais um tipo óbvio de canção de rock clássica, e realmente penso que é uma lufada de ar fresco quando aparece lá quase no final do disco. Tudo precisa ter um propósito dentro do contexto geral, mas não deveria ser dependente das outras canções para ser válido".

"Pegamos o conjunto das letras de Neil de que gostávamos de verdade e tentamos desenvolver algumas ideias musicais, mas não parecia estar dando certo", disse Alex em entrevista a Mick Burgess. "Com a primeira versão, havia partes de que realmente gostávamos, mas quanto mais tempo investíamos na canção, menos gostávamos dela. Fomos adiante com outras duas músicas e fizemos a turnê, depois quando voltamos para ela decidimos começá-la do zero. Sentíamos que a letra era forte e importante para a história. A música não estava funcionan

do, então desenvolvemos uma coisa completamente diferente e convivemos com ela por um tempo, mas ainda não estávamos convencidos. Enfim, partimos para a versão que pode ser ouvida agora e é muito mais estridente."

Questionado se "Wish You Well" era material para um single, uma proposição válida dadas as efusivas explosões de riff e viradas ao longo da canção, Alex objetou: "Não sou o cara a quem deve perguntar se essa faixa devia ser um single, já que o primeiro single extraído desse disco é uma música com sete minutos de duração! [Ele está se referindo a 'Headlong Flight', tecnicamente o segundo single, mas o primeiro no espaço temporal do lançamento do álbum em si.] É o jeito certo de ser. Um single do Rush deve ter sete minutos e meio de duração. A questão em 'Wish Them Well' é que

nossa visão está embasada numa canção de rock bem clássica, com um som mais tradicional. A bateria é bem estridente e marcial, e a natureza das cordas e das progressões delas cria um som de rock clássico."

Geddy explicou em entrevista a Jerry Ewing: "Adoro a letra e adoro o sentimento por trás dessa canção, e senti que ela era realmente importante para o conceito do álbum. Tem a ver com o modo de olhar para as pessoas sem julgar, e achei que isso era importante como parte do amadurecimento e de se chegar à fase adulta. As primeiras duas versões não faziam jus à letra. Então continuei compondo com Alex, e esse é o luxo de ter dois anos e meio para trabalhar no material de um disco. Tivemos sorte na terceira tentativa."

Neil escreveu no programa da turnê: "Sempre houve a 'criança problemática'. De todas as canções aparentemente mais complicadas, a música para 'Wish Them Well' foi composta e descartada duas vezes, e quase foi abandonada. Mas Geddy gostava da letra o suficiente para continuar tentando (obrigado!), e a terceira versão agradou todo mundo. Essa faixa também trouxe problemas para Booujze e para mim na bateria, bem mais do que qualquer outra, exceto 'Headlong Flight' – essa por sua perversa complexidade, em vez da simplicida

de exata de 'Wish Them Well'. Booujze e eu passamos muitas horas experimentando padrões básicos diferentes e fazendo malabarismos com os arranjos. Os caras sempre riam quando eu saía do estúdio resmungando: 'Odeio essa música estúpida e ignorante!'. Eles caíam na gargalhada, porque tinham sido os responsáveis por fazer a música daquele jeito. 'Wish Them Well' era

também elusiva nos vocais – ou pelo menos liricamente. O dia em que Geddy e Booujze gravaram a voz em Toronto, eu estava na minha casa na Califórnia, e passamos o dia trocando mensagens e e-mails sobre as mínimas alterações, verso a verso, às vezes palavra a palavra. No final ficou muito boa, mas admito que ainda tenho certo ranço dela."

Como o próprio Neil contou a Mike Doherty, da *Macleans*: "Há bastante experiência de vida nesta história – não é apenas uma fantasia. 'Wish Them Well' [oferece] uma resposta muito madura ao mundo que eu mesmo levei tempo demais para aprender. Em vários materiais do início da nossa carreira, minha inspiração era a raiva, sem dúvida. Ainda há muita coisa que me deixa com raiva, comportamentos humanos que são desprezíveis e horrendos, mas cada um escolhe suas batalhas. Sempre penso que se eu simplesmente pudesse colocar as palavras de um jeito quase perfeito, as pessoas entenderiam a ideia e mudariam as coisas. É um conceito inofensivo. O mesmo vale para os outros, você pensa o tempo todo: 'Se eu for bom para eles e tratá-los bem, vão apreciar minha atitude e se comportar melhor'. Mas não vão fazer isso. De qualquer maneira, não é um jeito ruim de se levar a vida."

Enfim, chegamos a "The Garden", o ápice de tudo que veio antes, mais orquestração de cordas do que antes, mais violão do que antes, mais melodia pungente do que antes, uma conclusão em todos os sentidos, e talvez para o próprio Rush, embora não soubessem na época, a conclusão do cânone de estúdio da banda.

Essencialmente entramos na zona das baladas, assim como em "Halo Effect", mas o rock está lá, do início ao fim. Além disso,

Geddy nos lembra do forte papel do baixista nesta banda, falando a Chris Jisi sobre

a introdução: “Aquilo sou eu dedilhando, como um clássico violão de cordas de nylon. Essa parte me surgiu enquanto eu fazia uma jam com Alex. Gosto de tocar esses trechos de dedilhado, mas é raro encontrar um lugar para isso no Rush, porque não é penetrante. ‘The Garden’ é delicada o suficiente para eu poder fazer isso. Da primeira vez, usei um tom puro e limpo e, quando a parte retorna, acrescento um pouco de som amplificado para dar dimensão. É provavelmente a música de que mais me orgulho nesse álbum. A letra abraça o sentimento da história de vida desse personagem e tem uma sensibilidade universal com a qual todos podem se identificar. Queríamos que a voz e a canção fossem sinceras e tranquilas, sem ser piegas ou melosa. É difícil para uma banda de rock que gosta de potencializar as coisas tocar esses momentos mais gentis e deixá-los autênticos. Contudo, senti que atingimos nosso objetivo.”

Num bate-papo com a *Metal Express Radio*, Alex falou de “The Garden”: “Pegamos o teclado, um sample de cordas, e realmente gostamos do resultado, mas achávamos que em vez de usar cordas sampleadas deveríamos usar uma orquestra de verdade. Geddy e eu insistimos nisso. Ele adora mesmo esse tipo de coisa. David Campbell fez um ótimo trabalho. Toca o coração da gente para valer. Há uma coisa que é clássica de verdade nesse arranjo e bastante emocionante. A canção funciona muito bem como fechamento, o capítulo final da história. Aquela única nota de violoncelo no final é muito comovente.”

Como Geddy contou a Philip Wilding: "'The Garden' é uma canção bem diferente para nós; é um lado da banda que eu sempre quis incentivar mais. O lado melódico, a orquestração, talvez mais pensativo e reflexivo. A letra parecia perfeita. Adorei o fato de que ela se destaca desse conceito, lida com verdades universais, então queria que ficasse emocionante. Simplesmente fluiu, e tivemos um dia muito bom, como dizemos; obtivemos bons seis minutos."

Com relação à orquestração da canção, Lee explicou a Chris Neal: "Queríamos ver do que a música precisava e sentimos que essas canções

se beneficiariam de uma orquestração diferente – e não cordas de sintetizador, que poderíamos ter feito com facilidade. Queríamos alguma coisa com uma característica mais orgânica e emotiva."

Quanto ao piano, foi obra de Alex, que passou a Jason Sniderman, da Sam the Record Man (uma instituição do comércio canadense, cortesia de seu pai), que tocou nesse álbum. Raskulinecz falou à *Music Radar*: "O camaleão do rock, Alex Lifeson, compôs um trecho realmente lindo no piano e fez uma demo. Chamamos um dos melhores amigos de Geddy, Jason Sniderman, que tocou esse trecho num lindo Steinway. O solo de guitarra de Alex Lifeson que se ouve no disco é o solo original que ele gravou na demo – é o solo de guitarra da demo. O que se ouve é Alex sozinho. Ele estava na casa de Geddy, tarde da noite – acho que Geddy estava dormindo no sofá –, e simplesmente criou esse solo de guitarra. Quando se consegue algo tão maravilhoso, não se trata mais de uma demo. Nem sequer houve uma discussão sobre tentar fazer aquilo de novo."

Acrescente seis violinos e dois violoncelos conduzidos por David Campbell e se tem um *tour de force* poderoso e ainda assim suave e agradável, um fechamento estridente e apropriado para esse álbum entrecruzado por viagens e aventuras.

“É provável que seja a canção mais linda do disco”, observa Nick. “É uma reflexão. É o fim da jornada e tem essa longa conclusão. A princípio, iríamos fazer um *fade out*, mas havia tanta força intrínseca a ela que decidimos não fazer isso.”

Quanto à letra, assim como Neil relata no prólogo, é puro *Cândido*. Cruelmente abatido pela vida, o personagem de Voltaire dá de ombros e diz: “Agora devemos cuidar do nosso jardim”. E Owen Hardy faz em essência o mesmo. Passado o preâmbulo que claramente lembra Hemingway, a letra de Peart vai além, propondo isso e muito mais à medida que fecha o conto de uma forma tão compacta e intensa que nos deixa com mais questionamentos, todos relacionados a questões filosóficas da narrativa, e nenhuma delas conectada à materialidade

da história. Deixamos o enredo de lado e somos levados a ponderar a respeito de assuntos universais ricos e profundos – que nos arrebatam mesmo que supostamente tenhamos encerrado a jornada.

O Rush fechou 2012 embarcando no que seria a primeira perna da turnê para divulgação de *Clockwork Angels*, fazendo uma dúzia de shows por mês na América do Norte, de setembro a 2 de dezembro. Depois de um longo intervalo, os músicos retornaram aos holofotes em grande estilo, em 18 de abril de 2013, com uma participação na cerimônia de indicação ao Rock and Roll Hall of Fame, no Nokia Theatre em Los Angeles. Essa indicação em

particular já era folclórica como uma das mais flagrantemente tardias da história da música, e hoje é considerada uma das grandes vitórias do povo contra os guardiões do templo.

Em 23 de abril de 2013, cinco dias após a festa de indicação ao Rock and Roll Hall of Fame, o Rush esteve em Austin, Texas, para finalizar a turnê de divulgação do álbum. O setlist era encorpado, depois de tocarem apenas “Tom Sawyer” e “The Spirit of Radio” na cerimônia, além de participarem de uma jam cheia de estrelas tocando “Crossroads” e abrindo com “Overture”, acompanhados de Dave Grohl, Taylor Hawkins e Nick Raskulinecz.

Como esperado e sendo parte de seu dever – foram os Estados Unidos, em particular o Meio-Oeste, que transformaram a banda num sucesso –, o Rush tocou em todos os cantos dos EUA e também fez shows na Inglaterra e algumas datas na Europa continental: duas na Alemanha, uma na Finlândia, uma na Holanda e uma na Suécia, essa última numa rara aparição em festival. É importante observar que a França não recebeu um show, sendo o último no país em 1992 com a turnê *Roll the Bones*. A banda tocou mais no Canadá do que de costume, fechando os trabalhos em 4 de agosto, em Kansas City. Em 24 de julho, tiveram que se realocar para Red Deer, Alberta, depois da enchente severa em Calgary quando o Red River transbordou.

Em 19 de novembro de 2013, a Anthem e a Roadrunner lançaram o último disco de uma sucessão de álbuns ao vivo do Rush, chamado

Clockwork Angels Tour, produzido a partir de três apresentações que haviam acontecido exatamente um ano antes em Phoenix, Dallas e San Antonio, que adora o hard rock

canadense. O cenário para a turnê era maravilhoso, a tecnologia usada para o vídeo era a mais recente da época e a filmagem – o conjunto também foi lançado em DVD – capturava cada detalhe *steampunk*, a estrutura organizada pela banda sobre aquela premissa, já em andamento desde a turnê *Time Machine* e inspirada então pelo álbum e seu discreto futuro subjacente, como imaginado há mais de 100 anos.

O Rush tocou dez das 12 faixas de *Clockwork Angels*, deixando de fora “BU2B” e “BU2B2”, acompanhado de uma orquestra de cordas com nove músicos e o maestro David Campbell – as cordas também aparecem em algumas músicas que não fazem parte desse álbum. O restante do set é temático, quase inteiramente composto de canções dos anos 1980 em diante, e algumas delas bem surpreendentes, como “Force Ten”, “Grand Designs”, “The Body Electric” e “Bravado”. O bis apresentou “Tom Sawyer” e o destaque jubilante da banda, oito minutos de “2112”.

Capítulo 9. “In the end”

Como mencionado no último capítulo, o Rush finalmente foi indicado ao Rock and Roll Hall of Fame em 18 de abril de 2013, por Dave Grohl e Taylor Hawkins, do Foo Fighters. Quando chegou a vez de discursarem, Neil e Geddy foram os típicos canadenses educados em seus pronunciamentos, mas Alex fez o famoso discurso do “blá-blá-blá”, em que tudo o que falou, repetidas vezes e com vários gestos e caretas, foi “blá-blá-blá”. O efeito final foi que ele conseguiu dizer o que precisava ser dito – embora por meio de uma pegadinha –, enquanto os outros dois pareciam meio desconfortáveis com o que estava acontecendo.

Pode-se reclamar o quanto quiser – e de fato a relevância do Rock and Roll Hall of Fame gera debates intermináveis –, mas nos domínios da indústria musical é algo muito importante, a maior glorificação, como Neil mencionou no discurso dele. Por todas as críticas ruins na imprensa ao longo do caminho, geralmente por causa de quem entrava e quem não entrava, o Hall da Fama se tornou uma força de tração indiscutível. Depois de todos os discos de ouro e platina, seu triunfo no Rio, uma estrela na Calçada da Fama em Hollywood, o celebrado documentário *Beyond the Lighted Stage* e a condecoração com a Ordem do Canadá, a indicação do Rush acabou sendo a realização máxima da carreira deles, como é para qualquer banda.

“Já devo ter contado a história sobre o autor Tom Robbins”, reflete Neil acerca do tema da validação, tanto interna quanto externa. “Ele publicou um livro chamado *Skinny Legs and All*, que

recebeu a crítica mais insultante, estúpida e mordaz no *The New York Review of Books*. E, como um admirador do trabalho dele, escrevi uma carta para Robbins dizendo apenas 'Olha, isso não representa seus leitores. Ao que me diz respeito, seu trabalho é melhor a cada livro publicado'. E Tom me respondeu com uma carta bem bacana que dizia: 'Se há uma coisa que aprendi...'. Há muito tempo ele parou de ler as críticas. Deu-se conta de que, se acreditasse nas boas críticas, também teria que acreditar nas ruins.

"E realmente guardei isso dentro de mim. Foi a hora certa para que eu também aprendesse essa lição. Parei de ler – e continuei não lendo – críticas, boas ou ruins, e tentei não me deixar afetar por elas. Porque são perniciosas quando são ruins, e talvez possam nos deixar orgulhosos de forma enganosa se forem boas. O que Tom Robbins disse é verdade. A aprovação é um tipo de desagravo, mas creio que Geddy tenha comentado certa vez: nossos fãs foram recompensados por sua fé em nós durante esse tempo todo. Tivemos a música, a carreira e o sucesso, sabe, isso de fato nos basta. Sempre precisamos continuar trabalhando e tudo mais, e sem dúvidas nunca fomos uma banda gigantesca em qualquer nível. Tivemos uma carreira realmente longa e bem-sucedida, e não posso reclamar. E o quanto significa a aprovação da crítica? Se você não lê, não significa nada. Então as resenhas positivas é claro que são boas, mas concordo com Geddy nesse sentido. Também é legal porque é uma coisa para os fãs, que se sentem melhor com relação à banda que admiram, que ela seja apreciada um pouco mais. Sempre apreciamos a nós mesmos."

"Honestamente, acho que é uma questão geracional", continua Neil, falando da lista de prêmios e do reconhecimento tardio na

carreira que

estavam recebendo. “Reparamos nisso já há algum tempo, ao longo dos últimos 20 anos ou mais, à medida que nossos fãs se tornaram adultos e mais participativos no mundo. De repente havia fãs do Rush trabalhando em programas de televisão ou produtoras de cinema e editoras ou criando design em teatros. Ouço falar de pessoas que tiveram todo tipo de caminho interessante. Eles agora têm as próprias vidas.

“E se eles podem encontrar um caminho para suas vidas que cruze com o nosso... Por exemplo, se alguém estiver trabalhando para The Colbert Report e puder convidar o Rush para participar do programa, vai querer fazer isso. Muito do que tem acontecido se resume a esse tipo de coisa. É bastante divertido porque traz o tal sentimento de apreciação do que já fizemos, e repito, é também um tipo de validação dos próprios fãs, que chegaram a um ponto na vida em que podem se conectar a nós criativamente. Tem acontecido bastante com o passar do tempo. Várias pessoas com as quais trabalhamos são apenas jovens o suficiente para terem sido fãs da banda na adolescência. Há um equilíbrio intrigante nisso. É claro, agora esses fãs entendem como as coisas funcionam na vida real e não há mais aquele tipo de adulação envolvida – podem apenas ser nossos amigos. Existe esse sentimento compartilhado de realização.”

Sobre o que a atenção causa, “desconforto é a palavra certa”, ri Neil. “Sendo honesto, é sempre desconfortável. Sempre fico acanhado. E essas são as palavras certas. Nunca se trata de uma reação do tipo ‘Como você ousa me importunar? Ah, o que querem comigo agora?’. Alguns são mais extrovertidos que outros, e quem

não é tímido não compreende a timidez. Essa é uma coisa que se aprende no Ensino Médio. Qualquer um que seja tímido parece arrogante. Voltando àquele tempo, julgavam as pessoas dessa forma. Vendo-os agora como adultos, são apenas mais quietos e acanhados. Ninguém pensa que é especial aos 16 anos. Todo mundo é um fracassado. Mas se você for quieto e tímido, é o que precisa ser explicado, as reais emoções que esses indivíduos sentem são desconforto e vergonha. É isso. Gosto

do trabalho que faço, tenho orgulho dele e fico contente que outras pessoas também gostem. Mas alguns passam dos limites, e eu simplesmente não me sinto confortável com isso. Não é grande coisa, é apenas uma questão de personalidade. Acontece que sou tímido e reservado, não sou extrovertido, então sou desse jeito. Como já disse, as pessoas são diferentes, e Alex é um ótimo exemplo."

Peart fica impressionado e ri da forma como Lifeson lida com a fama, de um jeito oposto ao dele. Depois, no meio-termo, há Geddy, que parece ter aprendido seu lugar com o tempo e de modo orgânico.

"A fama não me incomoda", observa Lee. "Houve uma época, quando começaram a nos reconhecer na rua, que fiquei meio apreensivo com tudo isso. Lembro certa vez, foi no final de uma turnê, e estávamos fazendo um show na Alemanha. Eu estava completamente exausto por conta da turnê, e minha esposa tinha viajado para me encontrar. Alugamos um carro e eu estava dirigindo, só queria tirar uma folga, saímos de férias depois disso. E num canto distante do estacionamento havia um grupo de fãs da Itália, nosso fã-clube italiano, e meio que estavam bloqueando a

saída. E, sabe, eu não queria ter que lidar com eles. Estava cansado. Dei meia-volta e me dirigi até a outra saída.

"E não tenho como explicar, mas perdi o sono por causa daquilo. Eu me senti um babaca! Sabe, aquelas pessoas tinham viajado horas para nos ver, tinham vindo da Itália... E sei que talvez não seja tão longe assim – todo mundo tem um jeito diferente de avaliar distâncias. Talvez tenha sido uma viagem divertida para aquele pessoal. Mas me senti mal por não ter parado um minuto e agradecê-los por virem de tão longe. Eu estava exausto e tinha minhas razões, mas durante aquelas férias comecei a pensar sobre a fama e como lidar com ela. E disse a mim mesmo, não é assim que se lida. Porque tudo o que fiz foi criar uma experiência negativa para eles e para mim! E posso garantir a você, foi muito mais negativa para mim do que para eles. Fiquei pensando naquilo por bem mais tempo. Nem mesmo esperavam que eu parasse. Sabe, por que eu pararia? Estava correndo para algum lugar."

"Então foi um tipo de epifania", continua Ged. "Falei para mim mesmo, não vou viver desse jeito. Posso viver minha vida e ir para onde eu quiser ir, e se alguém me abordar, for legal comigo e quiser um autógrafo, vou arrumar um tempo. Não é grande coisa. Vou transformar o que poderia ser uma experiência negativa numa experiência positiva. Foi realmente um ponto de virada na minha vida e no modo como passei a lidar com várias coisas. Apenas decidi que vou em busca do lado positivo em vez do lado negativo.

"E Alex meio que compartilha esse modo de pensar comigo, já Neil não é esse tipo de pessoa. Ele tem certas questões com os fãs. Não é nada pessoal – é apenas uma questão de timidez. Neil não consegue ficar tão confortável em meio a estranhos como Alex e eu.

É só isso. Ele entendeu seu jeito complexo de racionalizar e justificar, mas resumindo, Neil se sente desconfortável e não sabe o que falar, o que pode ser constrangedor para ele. Não gosta do modo como se sente, então evita. Fica acanhado. E é engraçado quando ele está comigo, diz: 'Preciso de todos esses seguranças para me proteger'. E eu digo: 'Tudo bem, sou seu segurança, está tudo certo. Deixa comigo'. Um fã vem até mim e digo para ele: 'Aqui, assina isso'. Neil me devolve e eu entrego para o fã. Juro, deixe-o comigo e com Alex durante dois meses, só andando por aí juntos e damos um jeito nele! Mas ele é assim. Não quer magoar ninguém. Só está tentando não ser rude; apenas não se sente confortável. É o jeito dele."

"Ele sempre foi muito sensível com essa questão", concorda Alex a respeito de como Neil lida com a adulação. "E acho que, infelizmente, às vezes fica parecendo que é rude, apenas porque se sente bastante envergonhado por causa dessa bajulação. Ele se sente muito desconfortável com essa coisa de celebridade, então evita esse tipo de situação. Eu sou bem tranquilo. Sempre fui. Consigo levar numa boa, sorrir e conversar um pouquinho. Entendo que são nossos fãs e amam o que fazemos. Houve um momento em suas vidas em que nossa música ou algo que falamos foi bem importante para eles e lhes trouxe novos caminhos, ouvimos esse tipo de coisa com frequência. E acho que acontece o mesmo com diversos músicos, as pessoas encontram alguma coisa na música que é muito importante para sua alma. Tirar alguns minutos e só conversar, apertar a mão ou dar um abraço, não é incômodo algum. Para mim, é fácil lidar com isso.

“Acho que com a nossa banda tivemos bastante sorte por não ter esse tipo de fama meio louca, em que se teme pela própria vida. Quero dizer, moro meio afastado da cidade, então isso não acontece o tempo todo. Com Geddy é um pouco mais comum, porque ele tem essa identidade mais marcante. Mas em geral o pessoal é bem-educado. Não exigem muito de você. Mas chegamos a esse ponto das nossas vidas em que há um pouco mais de respeito por pessoas mais velhas. Então tudo é mais tranquilo. Deixa as coisas mais brandas; não nos incomoda. Nunca tivemos que sair com guarda-costas ou algo assim, ou outras armadilhas da fama que fazem as pessoas acharem que são mais importantes do que de fato são.

“Acredito que, quanto mais você viaja, mais percebe que é uma coisa bem canadense. É como isso de Neil se sentir envergonhado diante de toda essa adulação. É muito ‘sou canadense’. Não conseguimos entender esse tipo de coisa. Somos educados e dizemos obrigado e até mesmo ‘desculpe-me por não gostarem de mim’, e adoro isso. Quando estamos na estrada, em especial nos Estados Unidos, temos a real noção da diferença entre os dois países. É totalmente diferente do outro lado da fronteira, é algo notável. Mas há uma coisa com relação a crescer dentro do rock ‘n’ roll que leva você a ganhar o respeito de quem antes o criticava, porque se consegue sobreviver a isso, dá um jeito de alcançar o sucesso. E conseguimos chegar lá com a mesma equipe por todo o caminho, o que é bem incomum. Talvez isso também seja algo típico dos canadenses.”

Sem dúvida, há um traço canadense nessa questão de manter os dois pés no chão, mas Alex também menciona as origens

familiares de classe média, “principalmente do Leste Europeu. Tanto Geddy quanto eu concordamos que, quando se cresce num lar de uma família do Leste Europeu, tudo é bem rígido na maior parte do tempo, ou até mesmo antiquado, no modo como nossos pais querem nos educar e querem que a gente se comporte e demonstre gentileza e acredite nas coisas que de fato importam. Mas a humildade é uma coisa canadense, então é natural que seja meio constrangedor quando recebemos toda essa atenção.”

“Fãs psicóticos, há sim. O tempo todo, constantemente”, conta Neil ainda sobre o tema da atenção. “Essa é a realidade da vida. Não é nada extraordinário, diga-se de passagem. Estar cercado pela loucura, pelo crime organizado, pela corrupção de sindicatos e corrupção de todos os tipos na indústria musical, gravadoras, estações de rádio... Quero dizer, faz parte da nossa época, então como consequência é parte das nossas vidas.”

“Mas é divertido”, afirma Geddy, refletindo no presente sobre onde a banda se encaixa no mundo, dentro do contexto do Hall da Fama. “É sempre esquisito o modo como percebemos as coisas. No Canadá, somos bem conhecidos, embora em diferentes partes do país sejamos vistos de um jeito diferente. Acho que nos Estados Unidos também. Quero dizer, em todo lugar que eu vá, sou reconhecido. No Brasil também [risos]. Mas cada país é diferente. Porque não temos muitos sucessos pop e não tocamos no Top 40 das rádios, podemos ser incrivelmente populares num lugar e ainda assim a maioria das pessoas que moram lá não saber quem somos. A maior banda cult do mundo? Sim, acho que é verdade. Há uma coisa que nos mantém longe do mainstream. Mas parece que somos filtrados. Mesmo de um jeito nada convencional, estamos

penetrando em áreas diferentes. Porque o que está acontecendo é que muitos dos nossos fãs cresceram e hoje têm carreiras dentro da mídia. São pessoas que trabalham nas rádios, na TV, são escritores, compositores, e cresceram com a gente. Para eles, somos só mais uma das bandas que adoram, então sempre ficam felizes em compartilhar esse segredo com outras pessoas."

Como mencionado, em 25 de junho de 2010, o Rush ganhou a própria estrela na Calçada da Fama em Hollywood (a número 2412!). Já

havia uma estrela na Walk of Fame do Canadá, em Toronto, adicionada em 1999. Entre os convidados para discursar estava o líder do Smashing Pumpkins, Billy Corgan, que fez um discurso apaixonado sobre a banda no documentário Beyond the Lighted Stage, junto com Donna Halper, a celebridade do rádio de Cleveland que ajudou a colocar o trio nos holofotes.

"Acho tudo muito legal!", afirma Geddy dando risada. "Sabe, fico feliz em saber que algum coitado vai dormir sobre nosso nome no Hollywood Boulevard. Veja bem, essas coisas de fato importam para mim? Na verdade, não. Mas é legal quando isso acontece? Sem dúvida! É bom ser reconhecido por algo que você faz. Isso alegra nossas famílias, e fico numa boa posição aqui em casa. Isso lembra a todos por que têm que me respeitar."

"A criatividade deles não conhece amarras", afirma o produtor Peter Collins, com relação ao motivo pelo qual a banda merece essa aclamação no final da carreira. "Não há limites para eles. E não estão nada preocupados com o que o público vai achar. Estão ali para agradar a si mesmos e fazer o tipo de música que os satisfaz, e esperam que o público os acompanhe. O que, obviamente,

aconteceu. E, diferente de outras bandas que se seguiram, criaram um gênero próprio. No meu mundo da produção, se estou produzindo uma banda jovem, falo: 'Vamos fazer um trecho tipo Rush'. Tornaram-se um gênero musical."

"Ninguém faz o que eles fazem", responde Peter falando da razão de os fãs continuarem ao lado do trio até o fim, sem falar no sucesso arrebatador quando foram indicados ao Hall da Fama. "Neil faz uma observação extremamente interessante quanto ao modo como vê o mundo. A musicalidade sempre é única de um jeito incrível. A postura deles diante de qualquer coisa é única. E posso ver por que jovens músicos continuam interessados no que eles têm a dizer, tanto nas letras quanto na música. Você pega uma banda como o AC/DC e o mantra deles é fazer o mesmo disco repetidas vezes; é para isso que estão ali. Por outro lado, o Rush simplesmente tinha uma filosofia diferente. Queriam desenvolver uma nova direção a cada álbum. Queriam que parecesse inovador. Ficariam entediados fazendo o mesmo disco várias vezes seguidas porque são esse tipo de gente. Continuaram crescendo ao longo da vida e queriam que sua música e suas letras também crescessem."

"Também há o fato de que claramente há uma irmandade entre os membros do Rush, o que chama muito a atenção", continua Peter, que sempre fica feliz em contar o quanto se divertiu com a banda ao longo dos quatro álbuns que produziu com eles, quatro discos que são de duas eras completamente diferentes dentro do desenvolvimento do grupo. "São três caras que de fato se amam muito. Nunca vivenciei isso com os outros artistas com quem já trabalhei. Com bandas, sempre há essa imensa rivalidade e certa tensão entre os integrantes que a qualquer momento faz o grupo

implodir – era o tipo de coisa com a qual eu estava acostumado. Não estava acostumado com três caras que se importavam mesmo uns com os outros e cuidavam uns dos outros. E acho que os fãs também sentem isso, em especial quando os três estão no palco se divertindo. Eles conseguem realmente deixar o ego e tudo mais de lado em nome de uma causa maior. E todos compreendem isso. Eles se importam uns com os outros de verdade. Importam-se com o fato de que sejam, física e mentalmente, como três irmãos."

Mas Collins também entende que, mesmo diante de tanto sucesso, o Rush nunca foi popular entre os críticos: "É porque os rapazes não seguem qualquer estilo. Insistem em fazer apenas o que fazem. São imprevisíveis. Eu diria que são coisas que a imprensa, no geral, deveria gostar. Amam o Rush ou odeiam o Rush – não há meio-termo. E para os verdadeiros fãs da banda, não houve uma mudança tão significativa no som. Ainda é, sabe, Neil tocando o que toca, e o estilo de Alex na guitarra, e a voz de Geddy e o jeito dele de tocar baixo. Todos esses elementos permanecem verdadeiros de álbum para álbum, não mudam tanto assim. Nós nos referimos mais a mudanças de decoração. Pensando em som, mudaram um pouco, mas não é radicalmente diferente, não vejo dessa forma. E é óbvio que a composição evoluiu ao longo

dos anos, mas ainda assim é o Rush. Acho que há poucas pessoas que ficam numa zona intermediária: 'Bem, meio que gosto deles; até que são bons'. Isso não existe."

Peter resume: "O elemento central é um trio que toca música potente. É precisa, interessante e técnica, e não penso que seja uma palavra negativa para se usar dentro do contexto da banda. Eles são músicos muito habilidosos, extremamente sofisticados.

Mas sim, acho que a crítica enfim se rendeu e percebeu que há bem mais neles por terem sobrevivido tantos anos, lotando estádios e sendo tão populares – é inegável."

"Tem a ver com o material", explica Terry Brown, o produtor favorito antes de Peter, sobre o porquê de o Rush merecer o lugar mais alto neste ponto. "A banda ocupa um espaço especial na psiquê de muitas pessoas. Elas cresceram ouvindo Rush, e quando se cresce com uma banda, é difícil abandoná-la. Vários desses sujeitos que vão aos shows têm família, então levam os filhos junto. Também acho que permanecer juntos é uma coisa que os fez tão bem-sucedidos. Não vemos na banda uma rotatividade de músicos, algo que pode ser bem prejudicial. Ainda são os mesmos caras tocando muito bem e entretendo milhares de pessoas no mundo inteiro. Tornou-se uma marca registrada."

"É perseverança", concorda Les Claypool, o baixista do Primus – que, como já se sabe, tocou como banda de abertura em turnês dos rapazes e hoje é amigo deles –, "continuar fazendo o que fazem e bem-feito. Há um conforto em saber que esses caras estão ali, os mesmos três caras, saindo em turnê a cada dois anos e pouco. Há uma sensação gloriosa de conforto nisso. O Pink Floyd não pode fazer isso. The Police fez pela primeira vez em 20 e tantos anos ou algo assim. Não há muitas bandas que podem voltar com a formação original e continuar se apresentando. Portanto, a perseverança é algo grandioso.

"Tendências e irrelevâncias, elas vêm e vão como ondas no mar. Mas há esse elemento da juventude que quer ver músicos que são excepcionais em seus instrumentos, porque faz um tempo que

não se vê isso. E agora com o [jogo] Guitar Hero e essas coisas, em que se

pode realmente ser recompensado por tocar coisas mais complicadas, a garotada está procurando esses caras que de fato elevaram o nível às alturas. E esses três elevaram o nível. Estão inspirando garotos a subirem ainda mais alto."

"São uma espécie de heróis anônimos", continua Les, que concorda com a narrativa da aparente desconexão da banda diante dos ideais presumidos da classe crítica do Rock and Roll Hall of Fame. "Em certas regiões dos Estados Unidos, eles são reverenciados, e em outras nem tanto. Quero dizer, o punk rock foi uma rebelião direta contra bandas como o Rush. Então, em muitas dessas áreas metropolitanas costeiras, era difícil encontrar fãs deles. Não recebiam a atenção de revistas como a Rolling Stone ou qualquer uma dessas publicações. Não eram os queridinhos da MTV.

"Tenho certeza de que, quando Stewart Copeland se juntou ao The Police, ele tirava sarro dos caras do Rush. Conheço Stewart, tenho certeza de que a banda era o oposto completo de qualquer coisa que ele achasse bacana ou impressionante. Abriram o próprio caminho – e parte disso não foi necessariamente uma questão de escolha. Alguns desses atrativos que são colocados diante de você enquanto artista... Não acho que receberam muitos. Então, em essência, continuaram firmes no que estavam inclinados a fazer. Não receberam atenção da mídia como a próxima grande estrela do rock, então não acho que houve um tempo para o Rush em que precisaram atingir tal expectativa. Em certo sentido, foi uma bênção para eles, não ter todas essas pessoas dizendo: 'Se fizerem isso,

vão vender X discos' ou 'Podem aparecer no programa do Jay Leno' ou qualquer outra coisa. Meio que conseguiram avançar fora do radar. Essa ideia de ser consistente e fazer o que se quer, acho que os fãs se identificam com isso e respeitam a banda por esse motivo e estarão lá para apoiá-los."

O executivo que assinou o Rush com a Mercury em Chicago no ano de 1974, Cliff Burnstein – que mais tarde se tornou um pináculo de agenciamento de bandas com a Q-Prime –, tem uma perspectiva

interessante sobre a notável atenção inédita que o trio passou a receber a partir do ano de 2010.

"Não tenho bem certeza, mas acho que é benéfico quando se é meio ignorado no começo da carreira. Depois as pessoas que embarcam com você na jornada militam mais pela causa porque têm algo especial em mãos. Têm algo especial que outros talvez faziam pouco caso ou rejeitavam, ou nem conheciam. Quando se tem essa forte negatividade, ela cria uma positividade ainda mais forte do outro lado. Talvez seja por isso que os fãs do Rush são tão firmes nesse sentido. Além da questão musical – que é o que qualquer fã de heavy metal ou de rock progressivo gostaria –, há pessoas que se tornaram obcecadas pelas letras de Neil. Isso significava muito para várias pessoas; era como uma dimensão extra que levou o trio bem além do que algumas das outras bandas estavam fazendo naquela época."

"E como não ganhar pontos pela longevidade nesse mundo?", continua Cliff. "Tem muito a ver. Além disso, há várias pessoas – vamos dizer caras – que tinham 18 anos em 1978 e eram loucos pelo Rush. Agora esse pessoal produz programas de TV e são

editores de revistas, ou estão em todas essas profissões que têm poder. Se eu não estiver errado, na coletiva de imprensa de que o Metallica participou para o Rock and Roll Hall of Fame, quando a princípio foram oficialmente anunciados como indicados, Kirk Hammett falou em especial de como o Rush havia sido esnobado pelo Hall da Fama. E ele não era o único que se sentia assim."

Com certeza não. No mesmo ano que o Metallica foi indicado e Kirk mencionou o trio, Gene Simmons, do Kiss, também disse que o Rush merecia estar lá. "É claro que merecem. Por que ainda não estão? Por causa do Ramones?! Isso me mata. Há bandas que estão lá que não são dignas de sequer recolher meu lixo. Grandmaster Flash. Como assim?! Há artistas de rap lá! E esse é o exemplo perfeito. Rock and Roll Hall of Fame. São 20 caras da indústria musical que decidem quem vai fazer parte. Mas se conversar com o povo, nunca votaram no Grandmaster Flash ou no Run-DMC, gente que não tem nada a ver... que não sabe sequer tocar guitarra. Madonna está no Rock and Roll Hall of Fame. E o Rush não?! Me dá uma faca aqui. Vou cortar os pulsos. Isso me mata. Só mostra que quem decide essas coisas não tem qualificação para limpar minha bunda. Mas os fãs sabem. A questão é: isso importa de verdade? Acho que não. O Rush é gente fina demais para falar isso, mas vou dizer do meu jeito: sou rico demais para me importar."

E Cliff Burnstein com certeza entende por que levou tanto tempo, fazendo coro a algumas das opiniões de Gene: "É um grupo de interesse diferente. Não há muitos votantes no Rock and Roll Hall of Fame, e certamente constitui um grupo de interesse bem diferente do que o fã médio do Rush. Muitos deles na verdade

devem ser as mesmas pessoas que talvez nos anos 1970 tenham escrito críticas negativas sobre o Led Zeppelin. Não se deixarão convencer com tanta facilidade para dizer que o Rush foi importante, quando na época não levavam a banda em alta conta. Acho que o problema realmente seja esse – que ainda estejam amarrados às convicções do passado."

Mas Cliff retoma a curiosa premissa original de que certo silêncio cultural sobre as origens do Rush reveste a história deles com um pouco de pó mágico extra. Citando a falta de sucessos nas paradas Top 40, Burnstein propõe que "quando não se tem essas coisas, então o que resta é esse tipo de memória imaculada para as pessoas. Elas não pensam que o artista se vendeu, estão mais dispostas a estender a mão e ampará-lo por um período mais longo de tempo; seria diferente se fosse alguém de quem apenas gostassem por causa de alguns sucessos, artistas que depois passaram a ser ruins porque suas tentativas de fama se tornavam cada vez mais constrangedoras, e então seria como 'ah, não vou mais ouvir isso'. Quem ouve simplesmente se cansa – e tira da playlist. Mas isso nunca aconteceu com o Rush. Portanto, sempre houve orgulho da banda e as músicas deles continuaram sendo ouvidas. E ainda há qualidade no trabalho, além do fato de que faziam álbuns com rapidez, então há um grande catálogo de altíssima qualidade. Todas essas coisas levaram à longevidade."

Como nossos outros entrevistados, Cliff também gosta do line-up sólido, tipo ZZ Top. "Essencialmente temos os três membros originais – afinal, Neil esteve ali desde o primeiro show nos Estados Unidos. Quando se tem um trio e não há mudanças na formação ao longo de 40 anos, penso que os fãs se identificam com a banda de

uma forma ainda mais forte enquanto indivíduos. Além do mais, isso demonstra algo, uma força de caráter, prova que sobreviveram a tempos difíceis e não houve uma versão falsa do Rush durante esses períodos. Os fãs apreciam esse tipo de coisa."

Citando outra qualidade admirável da banda de três membros felizes, Cliff nos lembra que "o formato de power trio é bastante implacável. Porque há apenas três músicos, cada um deles deve ser realmente bom, caso contrário todo o grupo vai desmoronar. O resultado disso, nos maiores power trios, é que as pessoas sabem quem são cada um dos três. Como cada um está suportando muito peso, tornam-se famosos por si só. E é claro que nos anos 1970, quando o Rush surgiu, as pessoas de fato se importavam mais com quem fazia a música. É curioso porque não existia MTV, o pessoal realmente sabia quem fazia parte da banda lendo sobre ela ou as informações do encarte e batendo papo com os amigos. Como a informação era mais difícil de se obter, talvez fosse mais preciosa. Mais tarde, com a MTV e a internet, a informação se tornou mais acessível e, portanto, menos preciosa."

Cliff faz mais uma observação curiosa, em essência dizendo que o Rush conseguiu chegar aonde chegou hoje por uma confluência de duas coisas que remontam àquela época: os fãs de rock aceitaram Geddy assim que a banda ficou boa.

"Acho que, no geral, o pessoal se acostumou com a voz de Geddy", explica Burnstein, "enquanto ao mesmo tempo, assim como aconteceu com várias outras bandas, o Rush encontrou um formato musical que era consistente com o que estavam fazendo, mas levemente mais palatável para o rádio. Eu diria que as músicas mais tocadas no radio hoje vêm dos álbuns sete, oito ou nove, ou algo

assim. Isso vem com a experiência. Tornaram-se compositores mais hábeis e melhores com o tempo, e essas habilidades são colocadas em uso à medida que as pessoas se acostumaram com a voz de Geddy e o estilo dele. Então se chega a esse clássico de rock monstruoso como 'Tom Sawyer', que se tornou parte da cultura de uma geração."

Empresário desde o início, Ray Danniels concorda com esse folclore da indústria de que, de alguma forma, este foi enfim o momento de o Rush receber o reconhecimento merecido.

"Você quer que eu descreva os fãs do Rush?", ri Ray. "Eles são 99% do sexo masculino, mas recentemente vão da faixa dos 20 e poucos anos até os 50. Nos últimos tempos tem havido certa mudança nisso, em parte por causa do jogo Guitar Hero, já que há uma geração mais nova descobrindo a banda. De repente, falam: 'Pai, podemos ir ao show do Rush quando eles vierem?'. Então há um número considerável de pais com os filhos de 15 a 19 anos, o que não era uma coisa que se via já há muito tempo. O público cresceu por causa disso. E não é um público do metal, não é um público nerd, é um entrecruzamento mainstream.

"Mas provavelmente a maior razão é que, se você perguntar a 100 pessoas no show, entre 80% e 90% delas vai dizer: 'Esta é minha banda favorita. Esta é a banda mais importante para mim'. A maioria das bandas não têm isso. Vou a muitos shows todos os anos. Sou um fã de música, mas assisto a shows de bandas que não são minha favorita. A maioria dos fãs que vão aos shows do Rush é porque se trata de sua banda favorita. Ou, na pior das hipóteses, é a segunda ou terceira banda favorita deles."

“Os fãs do Rush são bastante dedicados e estão por dentro do que acontece com o nosso trio”, concorda Alex. “A lealdade é uma coisa realmente impressionante. Alguns deles estão nos acompanhando há muito, muito tempo. E mesmo aqueles que são mais jovens e não estavam ali desde o começo demonstram a mesma paixão. É de fato algo incrível. No começo era um público bem masculino, quase 100% homens. Ficamos mais velhos e depois de um tempo alguém trazia a namorada ou a esposa ou alguém que odiava estar ali, e isso era engraçado.

“Mas agora o que percebemos, sem dúvida eu tenho percebido, é quantas crianças estão ali, com oito, nove, dez anos de idade. Há muitos adolescentes e jovens, mas também há crianças, e não cantam apenas as músicas mais novas, também cantam as mais antigas. Fizemos um show e havia uma garotinha que não devia ter mais que nove anos ali na primeira fileira com a mãe dela e cantou todas as músicas. E não era como se estivesse tentando se exibir. Ela simplesmente estava curtindo o som. Dava para ver a menina acompanhando as letras e meio que fazendo os acentos – aquilo me deixou impressionado. Quero dizer, sei que vários desses jogos como *Rock Band* e *Guitar Hero* tiveram bastante influência, e esses garotos estão ouvindo nosso som por causa dos pais, mas é tão estranho olhar para a plateia e ver essas crianças ali para curtir a banda. Ainda temos muitos fãs da nossa idade, com 40, 50 anos, e tem essa demografia mais abrangente de fãs de 20 a 40 anos, mas são os mais novinhos que se destacam.”

“Acho que, se você ficar na ativa por tempo suficiente, no final vão reconhecer que só pode estar fazendo alguma coisa certa”, resume Ray. “Tenho minhas próprias teorias. Acho que há menos de

cinco bandas influentes que ainda estejam juntas, que ainda mantêm os membros originais ou uma formação bem próxima da original. Se fizer o checklist do que é necessário para ser uma grande banda de rock, com uma linda carreira que dure um longo tempo, o Rush é uma delas. E acho que estamos descobrindo que a geração mais jovem de críticos e jornalistas, os caras que questão com 30 e poucos anos, os entendem melhor do que os caras entendiam 20 anos atrás e que provavelmente hoje estão na casa dos 60 anos. Essa geração de jornalistas de 30 anos gosta da banda e gosta muito, respeita demais o Rush. Eles os entendem enquanto músicos.

"Mas leva tempo. Observe o ressurgimento que o AC/DC teve. Muito diferente do Rush, muito simples. O Rush é complexo. Várias pessoas hoje vão aos shows de ambas as bandas. Nunca houve uma abundância de bandas de rock boas de verdade. Isso se tornou aparente, e acho que eles percebem o benefício disso. São reconhecidos enquanto tais hoje em dia."

"Realmente não há regras nesta indústria", observa o companheiro de turnê e gravadora, e amigo próximo do Rush desde o começo dos anos 1970, Kim Mitchell. "Quem pode saber? Não dá para explicar nada disso, o porquê de acontecer, por que uma banda tem sucesso e se conecta com tantas pessoas. Apenas acho que o fato de que as gravadoras pedem para fazer isso, os empresários pedem para fazer aquilo, há demandas de todo tipo de pessoa, 'se vocês só mudassem tal coisa...'. Mas o Rush nunca mudou nada – eram apenas os três. Esta é nossa vida, cara, esta é a nossa banda, esta é a nossa música, isso é o que queremos fazer, e esta é forma como vamos conduzir as coisas.

“Talvez seja algo que fique aparente na música deles, essa atitude perante a vida. Talvez essa seja a razão de sua longevidade. E por causa disso continuaram a procurar coisas novas para fazer. Lembro quando a fase dos teclados começou, e muitos fãs mais radicais da banda começaram a dizer ‘Ugh [polegar para baixo], teclados!’. E eu só conseguia pensar, uau, isso é incrível. Estão buscando coisas novas. Que lindo isso! Como certos fãs podem ter a mente tão fechada? Quero dizer, se não gostam, tudo bem, mas é preciso continuar em busca de algo, e foi o que fizeram.”

Isso requer coragem e convicção, afirma Kim: “Bem, as gravadoras querem vender discos e isso é a única coisa com a qual se preocupam. Então quando se deparavam com alguma coisa que vendia, queriam mais daquilo. ‘Quando vocês fazem isso, vende.’ E o Rush tinha uma atitude mais do tipo: ‘Sim, isso é ótimo, mas é aqui onde estamos neste exato momento. Nós nos reunimos, conversamos sobre o assunto no ônibus durante a turnê, tocamos juntos e Alex está compondo este riff,

e é este caminho que vamos seguir a partir de agora’. Não se importavam se o chão iria se abrir sob seus pés, se os equipamentos seriam desligados. Não era uma preocupação deles, e esse é o melhor modo de se levar a vida.”

Ray concorda: “O Rush é a única banda com a qual trabalhei que sempre mediu seu sucesso internamente. Não olham as paradas. Se digo a eles que o disco é número 1, falam ‘Que bom’. E sempre tiveram discos nos três mais vendidos quando lançavam. Mas sempre mediam o sucesso do lado de dentro, então nunca havia atrito ou desapontamento ou qualquer sensação de fracasso. É como se os picos nunca fossem tão altos, nem os vales tão

profundos. Há esse senso de integridade ao longo da carreira, em que ‘este é um disco que fizemos, estamos felizes com ele, não lançaríamos se não estivéssemos contentes’ e endossam o resultado e trabalham. Já vi outros artistas com os quais trabalhei que, no minuto em que há uma queda nas vendas, tudo parece uma catástrofe. O Rush já teve discos que venderam cinco milhões de cópias e discos que venderam meio milhão, e sempre fiquei impressionado com como isso não os afetava. Essa é uma grande parte da razão pela qual continuaram juntos por mais de 40 anos.

“E isso me deu uma licença para eu buscar sucesso aonde quer que eu vá, e eles me darão suporte, mas não serei julgado por isso”, continua Danniels. “Não se é julgado pelo sucesso comercial. Você é julgado pelo sentimento de estar bem artisticamente. E sabe, os caras estão aptos a fazer mais shows porque estamos num ciclo de sucesso, sendo quem são. Se eu for até eles e disser: ‘Precisamos de mais apresentações porque o disco não está indo bem’, teremos uma conversa de qualquer maneira. De forma bem realista isso.”

De repente, estávamos em 2014, e as pessoas se deram conta de que fazia 40 anos desde o lançamento do álbum de estreia *Rush*, da banda que emulava Led Zeppelin, com uma estreia melhor que a do Bad Company, um disco tão bom que precisaram batizá-lo duas vezes. Assim, que forma melhor de começar a festa do que um relançamento de luxo em vinil? Isso aconteceu em abril, comandado pelo arquivista da Universal e lenda da indústria da música de Toronto Ivar Hamilton, trabalhando ao lado de Pegi Cecconi e Meghan Symsyk, no escritório da Anthem, e um especialista sobre a banda, Ray Wawrzyniak, de Buffalo. Ray também havia sido

consultor em vários dos meus livros sobre o Rush e colaborador em tempo integral na obra *Rush: Album by Album*, de 2017. Ele tem sido de valor incalculável para Hamilton ao longo dos anos, oferecendo material generoso de seu arquivo pessoal para reprodução, assim como recentemente contribuindo com textos para os encartes.

O relançamento de *Rush* incluía um pôster, três reproduções das fotos promocionais da época, a reprodução de uma fita original de gravação e da árvore genealógica da banda, junto com o álbum reimpresso com o logo vermelho original da Moon Records (no lançamento norte-americano era rosa) e o selo azul da Moon Records no disco em vinil remasterizado.

A celebração continuou em novembro de 2014, com *R40*, um box colossal com seis discos de blu-ray, dez DVDs e um livro, em essência um volume capa dura em edição luxuosa de fotos com os DVDs enfiados numa extremidade e texto de introdução. O conjunto incluía os DVDs lançados anteriormente: *Rush in Rio*, *R30*, *Snakes & Arrows Live*, *Time Machine: Live in Cleveland* e *Clockwork Angels Tour*, assim como os registros encontrados durante a produção de *Beyond the Lighted Stage*, o Rush apresentando oito músicas na Escola Secundária Laura Secord, em St. Catharines, Ontário, em 1974. Há também vídeos ao vivo de 1976 e 1997, junto com filmagens da indicação da banda ao Rock and Roll Hall of Fame.

Em 8 de maio de 2015, o trio embarcou no que seria sua derradeira turnê. Chamada de R40, com shows apenas na América do Norte, em cidades de todos os tamanhos, de sul a norte dos Estados Unidos mais cinco datas no Canadá, fechando no Forum, em Los Angeles, a casa de Neil, em 1º de agosto de 2015.

Pouco antes da largada da turnê, Alex forneceu pistas à imprensa de que essa poderia ser a última, ou pelo menos a última em grande escala, por causa de sua artrite psoriásica e da tendinite crônica e dolorosa de Neil. Lifeson disse que vinha sofrendo desse problema já há dez anos e estava de fato começando a sentir nas mãos e nos pés, enquanto a doença persistente de Neil atacava o cotovelo em especial, chamada de “cotovelo de tenista”, notoriamente difícil de curar.

Como Peart falou a Ilya Stemkovsky, da Modern Drummer: “Como pode ver, em geral me refiro ao que faço como algo atlético. Não é de baixo impacto. Neste ponto da turnê não há reservas. Então uma coisa dessas ataca e vai destruindo sua resistência de todas as maneiras. E não tem como melhorar. Tive tendinite num cotovelo na turnê Test for Echo entre 1996 e 1997, e depois tive de novo durante 15 anos – só que no outro cotovelo. Pelo resto da turnê precisei usar uma tipoia para tocar, e uso uma todas as noites. As pessoas me falam: ‘Ah, você só precisa de descanso’, ‘Ok, vou fazer isso. Só teremos que mandar dez mil pessoas para casa esta noite enquanto eu descanso’.”

Neil também começou a achar cada vez mais difícil deixar a esposa e a filhinha de seis anos em casa depois de receber uma segunda chance que muitas estrelas do rock desejam em termos de poder acompanhar o crescimento dos filhos estando próximos deles e não na estrada, mesmo usando a tecnologia que era moderna na época, como celular ou Skype, ou um telefone público na esquina de um hotel e, sim, até mesmo cartões-postais e cartas.

Ninguém queria usar o termo “despedida”, observando os desastres na indústria musical nesse sentido. Mais tarde, olhando

para trás, Geddy contou a Eddie Trunk que os membros da banda não queriam lucrar em cima dessa palavra. Na verdade, nem tinham como ter certeza de que era mesmo o fim, mas à medida que a turnê avançava parecia que a dor de Neil não teria fim, então ficou claro que iriam parar depois de Los Angeles, mesmo que a dúvida permanecesse no ar por algum tempo depois.

Havia outra dinâmica. Nunca esquecerei algo que Pegi me falou certa vez no escritório da Anthem, como ninguém era bom com despedidas e como não lidavam muito bem com a morte. Ouvimos como Neil preferia não fazer a parte social e falar sobre amenidades. Imaginem-no tendo que dizer adeus a 30 ou 50 pessoas da equipe em cada cidade. Imaginem até mesmo Geddy e Alex tendo que fazer isso. Imaginem quantos nomes em todas essas cidades precisariam lembrar. Não todos ou a maioria deles, obviamente, mas sempre há esse limiar acima de qualquer um, em cada uma de suas situações únicas, de expectativa de que saibam um pouquinho sobre quem você é. O estresse de parecer egoísta ou ingrato demais sempre esteve presente nesses caras. Pense sobre todas aquelas personalidades do rádio e jornalistas, donos de lojas de discos (e se não acha que isso é importante o suficiente, que tal todos os donos de *redes* de lojas), representantes locais das gravadoras, operadores das arenas de shows, promotores. Se a imprensa soubesse que a última vez seria em Columbus, ou Dallas, ou Detroit, imaginem o quão longo e desconfortável seria o adeus para todas essas pessoas.

Além disso, sempre havia a esperança de que os corpos se curassem, sem falar na vontade de ficar mais um pouquinho nesse trabalho divertido. Neil sempre ficava feliz trabalhando menos, e

neste ponto da vida mais ainda – apesar do que estava por vir, ele sempre falava sobre fazer outras coisas. Geddy e Alex talvez teriam feito outra turnê, até duas, mas as mãos de Alex estavam doloridas e, vamos combinar, nem sempre Geddy estava conseguindo cantar bem. Não é algo para ser debatido, eu sei, mas no geral era o que se comentava por aí. David Coverdale, Ian Gillan, Rob Halford, Paul Stanley, David Lee Roth, Vince Neil, Don Dokken, Stephen Pearcy, Ozzy Osbourne... Eles todos pareciam melhores diante dos fãs por agitarem com tudo numa noite para depois, na noite seguinte, cantarem muito mal. O nome de Geddy passou a entrar nesse tipo de lista com certa regularidade.

Em termos de itinerário, a Europa, também deixada de lado nas turnês de *Counterparts*, *Test for Echo* e *Vapor Trails*, ficou sem shows de

novo, embora a banda tenha feito um bom trabalho levando para os fãs europeus a turnê de *Clockwork Angels* dois anos antes. Também deixadas de fora estavam Pittsburgh e Cleveland, provavelmente as primeiras duas cidades que vêm à cabeça quando se pensa onde o Rush fincou sua bandeira nos Estados Unidos, embora St. Louis, que recebeu um show em 14 de maio, pudesse também ser incluída nesse trio. A curiosa falta de ligação com Miami continuou, assim como a falta de conexão com o leste do Canadá, embora a banda tenha marcado duas noites consecutivas no Metro Centre, em Halifax, na turnê anterior.

Para dar ainda mais combustível à teoria de que a turnê em questão poderia representar algo a mais, os caras vieram com a ideia inovadora de um setlist que cronologicamente iniciava com o último álbum, *Clockwork Angels*, e seguia todo o caminho em

reverso até o álbum homônimo de estreia e depois ainda mais além, com um sampling de “Garden Road” da era pré-LP. Houve um salto de *Roll the Bones* para *Grace Under Pressure* – nada de *Presto*, *Hold Your Fire* e *Power Windows*. Contudo, mais uma vez, esse período foi coberto surpreendentemente bem durante a turnê *Clockwork Angels* e, é claro, havia muitos sucessos que precisavam ser tocados, em especial se tudo isso significava o fim.

Reforçando o conceito com brilhantismo, a banda desnudou o cenário do palco à medida que regressava para o passado, numa reflexão de quais ferramentas teriam usado na época para a apresentação inaugural de cada canção. O número de amplificadores foi reduzido, a bateria se contraiu, instrumentos vintage foram colocados em cena e o telão – o melhor do mercado – refletia essas marcações históricas e sinais.

Também foi especial nessa turnê tocarem o clássico de *Signals* “Losing It”, trazendo o violinista da gravação original, Ben Mink, como convidado para se apresentar com a banda em 19 de junho, em Toronto, e em 17 de julho, em Vancouver. Jonathan Dinklage, que fazia parte do conjunto de cordas de *Clockwork Angels*, tocou a música em três shows adicionais, em Phoenix, Irvine, Califórnia, e na última apresentação da banda na história: no Forum, em Los Angeles.

E com relação ao show em L.A.: o aceno final. No fim da apresentação, Neil raramente sai de trás da bateria e faz um aceno abraçado aos companheiros de banda do jeito que fez naquela noite, além de tirar fotos de trás de seu kit antes de ir até o centro do palco. Neste ponto, os sussurros tinham aumentado até se tornarem murmúrios sobre esse ser o show derradeiro, uma informação

passada sensivelmente pelo acúmulo de pistas dos empresários e da banda. Assim, o que aconteceu no final da apresentação no Forum se revestiu de uma ressonância adicional.

Depois que a turnê já tinha encerrado, em dezembro Neil concedeu uma entrevista dizendo que estava se aposentando, rindo ao contar que a filha tinha passado a se referir a ele como baterista aposentado. Mas Geddy fez pouco caso da afirmação, sendo que tanto ele quanto Alex diziam à imprensa que várias coisas relacionadas ao Rush ainda poderiam acontecer. Até mesmo Neil se uniu aos dois e deixou tudo muito vago. Mas logo o cenário ficou mais claro, e para nossa imensa tristeza, soubemos o porquê. Alex confirmou em 2016 que não haveria mais "turnês em grande escala", com Geddy na sequência afirmando que não havia "planos" ou "chance alguma", mais tarde admitindo que Neil não tinha apenas se aposentado do Rush, mas parado de tocar bateria.

Num quase ato de profecia autorrealizada, em novembro de 2016, um segundo documentário de alta qualidade sobre o trio surgiu, chamado *Rush: Time Stand Still*. Com uma cinematografia dramática, belíssima e comovente, o filme documentava a turnê *R40* com um sentimento predominante de conclusão que quase tornava o fim algo bom.

O fluxo de produtos do Rush continuou, mesmo que os integrantes da banda observassem tudo de fora do campo. Em 20 de novembro de 2015 houve o lançamento de *R40 Live*, documentando os últimos shows em Toronto, significando, é claro, que a apresentação de Ben Mink fazia parte do material. Um ano depois, chegou o box de relançamento dos 40 anos de *2112*, seguido de *A Farewell to Kings* e *Hemispheres* em 2017 e 2018,

com mais relançamentos planejados à medida que os aniversários acontecessem.

Em 2015, a Anthem foi comprada pela Ole Media Management, com todo tipo de negociações de direitos envolvidas no processo, milhões de dólares mudando de mãos. Em junho de 2019, a Ole passou a se chamar Anthem Entertainment, com um novo logo. Dos três integrantes da banda, Geddy se demonstrou o mais ativo, organizando uma celebração de sua coleção e produzindo o livro *Geddy Lee's Big Beautiful Book of Bass*, fazendo uma turnê de sessões de autógrafo incluindo palestras.

Em 2019, Lee deu uma entrevista a Jane Stevenson, do jornal *Toronto Sun*, a respeito do livro e das novidades criativas que viriam pela frente, e contou: "Tento ir até meu estúdio [em casa] duas ou três vezes por semana e usar os instrumentos um pouco mais, colocar algumas ideias em prática, mas não sei o que virá disso, se é que virá alguma coisa. O tempo vai dizer. Vão me manter ocupado [referindo-se às sessões de autógrafo do livro] até o Natal, depois estarei livre para voar, e provavelmente na primavera comece a olhar mais de perto para algumas dessas músicas."

Respondendo se tinha saudade das turnês, Geddy disse: "Não sinto saudade de deixar minha família, mas sinto saudade daquelas três horas em cima do palco com meus amigos. Isso, principalmente nos últimos dez anos de turnê, foi muito divertido e muito gratificante."

Em L.A., Lee explicou, "Neil insistiu que aquele fosse o último show. E sabe, Alex e eu olhamos um para o outro e pensamos: 'Sim, sim, ele fala isso da boca para fora'. Então acho que meio que sabíamos, deveríamos saber que era o último show. Mas penso

que, sendo eternos otimistas, esperávamos voltar aos palcos depois de um intervalo. Isso nunca aconteceu.”

Quanto ao que os outros integrantes estavam fazendo, Geddy observou que “Alex está se transformando nesse supermúsico de estúdio. Ele adora tocar nos álbuns de outras pessoas sem a responsabilidade de ter que compor qualquer coisa além do solo dele. Sei que está curtindo isso para valer. Estou trabalhando neste projeto, mas conversamos bastante. Nós nos vemos com muita frequência. E visitamos Neil frequentemente. Então estamos todos próximos, mas não acho que faremos um projeto juntos, nós três. É possível que Alex e eu façamos alguma coisa mais adiante. Não vejo nós três fazendo alguma coisa na verdade.

“Tenho várias ideias de como manter a música do Rush presente para o público, então estamos ouvindo. Mas não há nada que se possa anunciar neste momento. Porém, como eu disse, reluto em deixar minha família de novo. Então, para que eu faça parte de outro projeto musical que envolva turnês e coisas assim, teria que ser algo que de fato me conquistasse. Não posso dizer que não embarcaria num projeto desses. Mas eu precisaria estar tão entusiasmado que a distância da família valesse a pena.”

As observações de Geddy são um indício de que ele respeitosamente guardava o segredo que abalaria o mundo naquele 10 de janeiro de 2020 – o anúncio da morte de Neil Peart devido a um glioblastoma, um câncer no cérebro bastante agressivo, que o levou no dia 7 de janeiro aos 67 anos de idade. É a mesma doença que matou outro ícone canadense, Gordon Downie, da banda Tragically Hip, e acabava de levar um homem aclamado como “o maior baterista do mundo”, depois de um longa batalha

degenerativa que se seguiu depois do diagnóstico três anos e meio antes. Geddy, Alex e a família Rush, muito tempo antes da morte de Peart, já sabiam que não haveria mais nenhum outro álbum ou show da banda. Eles ajudaram a organizar a papelada de Neil com viagens a Los Angeles, conseguindo manter a situação fora do noticiário até aquele chocante dia de inverno. Por respeito a Neil e à família dele, posso apenas dizer que os meses finais foram muito difíceis. Em 7 de janeiro de 2020, o mundo do rock entrou em choque, e homenagens surgiram de todo o globo nos dias e nas semanas que se seguiram.

"Sei que levei uma vida bem incomum", me contou Alex em 2003, dando sua perspectiva do que ele, Neil e Geddy tinham conquistado, ainda saliente à luz das notícias. "E sabe, tenho me perguntado há tempos por que fui abençoado com tudo isso. É um tipo incomum e especial d

presente, acho, que recebemos de forma bastante generosa." Admitindo que se pudesse fazer tudo de novo, teria tido quatro filhos (ele tem apenas dois, Justin e Adrian). Contudo, o guitarrista afirmou que "a criatividade é de fato importante para mim, mas não está na parte consciente da minha cabeça. Quando me sento para fazer algo criativo, é uma coisa muito poderosa para mim, é fisicamente poderosa. Eu me sinto, bem... diferente do normal quando passo por esse tipo de experiência.

"Por exemplo, tenho um estúdio e meu filho compõe música eletrônica, essas coisas de trance. E final de semana passado, no domingo, ele quis que eu tocasse guitarra. Queríamos recriar um tipo de pegada árabe. Então peguei o banjo, que se parece bastante com um violão, dependendo da afinação. E é uma afinação

esquisita, então sua cabeça tem que entrar num certo modo, e meio que me perdi naquilo. Passamos horas fazendo música, e pareceu que se passaram apenas alguns minutos! Tudo estava meio esculhambado. A afinação estava louca, tocar banjo não é fácil, mas obtivemos um ótimo resultado! Ficou realmente incomum. E no final da noite eu estava tremendo de emoção.

"Às vezes, à medida que fico mais velho, não sinto mais esse tipo de vibração. Quando eu era mais jovem, sempre me sentia assim. Mas era tudo parte da minha vida, e eu meio que não valorizava essas coisas. Sabe, sempre fui um tipo de cara que 'segue o fluxo'. Nunca fui muito bom em fazer planos. Quando trabalhamos, sou o mais espontâneo. Meu melhor trabalho sempre acontece naqueles primeiros takes. Geddy é o oposto. Ele gosta de desenvolver uma ideia, experimentar, tentar tudo antes de tomar a decisão final sobre o que acha bom com relação ao que está fazendo. E o jeito dele talvez seja uma atitude mais inteligente, enquanto a minha é mais instintiva. E acho que é por isso que complementamos um ao outro e trabalhamos tão bem juntos. Creio que, se eu não tivesse essa válvula de escape criativa, seria muito infeliz. Mas como digo, não fico pensando tanto assim no assunto. É uma parte natural da minha vida e de quem sou. E acho que isso acontece porque me permitiram ser desse jeito."

Quanto ao futuro, Alex diz: "Adoro tocar com outras pessoas. É realmente fácil e ótimo apenas ser um músico e adicionar camadas de uma cor na obra-prima dos outros – isso é bastante agradável. Eu gostaria talvez de fazer alguns trabalhos de produção, mas é um compromisso imenso produzir uma banda, principalmente uma banda jovem. E as recompensas, além da satisfação de ajudar um

grupo novato, são irrisórias hoje em dia. É duro nos dias de hoje, a menos que você tenha um amor verdadeiro pela música e não se importe de deixar sua família e todo o resto que já está deixando de lado por pegar a estrada durante oito meses no ano. É como era para nós no passado, tudo se resume a cumprir uma agenda e temos pouquíssimo tempo."

Anos mais tarde, Alex refletiu que "sempre foi pela música, não era pelo estilo de vida. Fora algumas coisas aqui e ali, nunca tivemos tanta notoriedade assim ou aparecemos em muitas revistas. Passaram-se décadas até sermos capa da Rolling Stone, mas para ser honesto, gosto disso. Gosto do fato de que ficávamos nos fundos e não estávamos em evidência o tempo todo. Isso permitiu que fôssemos para casa e curtíssemos nossos netos, e fôssemos ao clube jogar tênis e fizéssemos essas coisas normais que todo mundo faz, e ainda assim nos sentíssemos conectados ao mundo normal. Sempre foi assim com a gente. Parte disso tem a ver com o fato de termos constituído família bem cedo. Nós três casamos e tivemos filhos cedo – relacionamentos que começaram quando éramos muito jovens."

"Integridade e ética de trabalho", responde Ray Danniels, falando de como manter o pé na realidade permitiu a realização de tantas coisas. "Esses dois fatores. E nada interrompeu isso. Todas essas histórias horríveis que se ouve de bandas de rock que se separaram, quanto a namoradas, esposas, drogas, vícios, distrações – isso nunca aconteceu. Jamais aconteceu. Passamos pelas coisas horríveis que aconteceram na vida de Neil, mas, com exceção disso, nunca houve qualquer tipo de problema. Eles são

pessoas bem normais, muito gentis. Sua ética de trabalho excelente e integridade apenas refletem quem são na vida pessoal.

"E são os Três Mosqueteiros. Seja lá o que for bom para um deles, é bom para os três, e é maravilhoso de observar. É raro – conseguiram manter o mesmo empresário durante toda a carreira. Passamos por três agentes em 40 anos. Não usamos as pessoas para depois descartá-las. Tiveram o mesmo diretor de turnê e o mesmo diretor de iluminação desde que começaram lá atrás, no primeiro disco. Oferecem lealdade e pedem lealdade em troca, e não sei quantas outras bandas podem afirmar isso."

Alex concorda: "Sempre fizemos o trabalho que amamos, em que acreditamos, mas fora disso, temos individualmente um núcleo familiar forte. Tenho dois netos e daria tudo por eles. São a coisa mais importante da minha vida agora. Amo guitarra, amo o Rush e amo tocar com esses caras, mas aqueles dois pequenos significam tudo para mim. E acho que é importante ter esse tipo de equilíbrio na vida e saber o que é de fato importante, ter essa perspectiva."

Como Geddy já declarou em entrevistas, com Alex de volta a Rosedale, no centro de Toronto, vivem a cerca de cinco minutos de distância um do outro e se encontram o tempo todo.

"Bem, Ged é um amigo muito querido, é meu melhor amigo de verdade", diz Lifeson. "É um cara muito inteligente, muito atencioso. Ele é tão generoso e é... Como posso explicar? É bastante intenso com relação às coisas que ama, e é um verdadeiro sucesso nas melhores coisas da vida. É um gourmet, coleciona vinhos com um conhecimento que deixa qualquer um embasbacado, tem uma coleção de beisebol, outra coisa pela qual é apaixonado.

“Tudo que ele ama de paixão – arquitetura, arte, qualquer coisa – se deixa absorver por aquilo completamente, e eu respeito muito isso porque não consigo ser assim. Sou mais avoado e tenho déficit de atenção. Mas Ged se dedica de verdade às coisas que ama, e respeito mesmo isso. Ele tem um ótimo senso de humor e é uma companhia bem divertida. Neil é um cara muito reservado. Quero dizer, é bem aberto com os amigos, mas gosta de manter seu grupo de amigos mais restrito, acho. Ele é muito inteligente, brilhante, e lê bastante, como todos sabem. Mas Neil também tem essa ótima personalidade para dar boas risadas e é muito aberto nesse sentido, muito gentil e generoso.”

Em dezembro de 2015, pouco depois do último show em Los Angeles, Peart tomou para si a responsabilidade de explicar por que era hora de parar, em um dos próprios artigos, dessa vez para a Drumhead.

“Não sendo uma pessoa que gosta de celebrar ‘ocasiões’ pessoais’”, escreveu, “sempre fico contente em marcar eventos importantes como aniversários de forma mais tranquila e privada. Não que eu os renegue – todo mês de setembro me sinto orgulhoso e grato por ter sobrevivido a mais um ano, e ultimamente, com a idade de 63 anos, de estar na minha sétima década. Só não quero transformar isso num grande acontecimento, ou que outras pessoas criem um burburinho. Por essa razão, só foi alguns dias mais tarde que me dei conta de onde passei meu 50º aniversário como baterista – num show no Hollywood Bowl. Tendo tocado lá algumas vezes com o Rush ao longo dos anos, foi a ocasião perfeita. Mas dessa vez eu estava com minha esposa Carrie e minha filhinha de seis anos de idade, Olivia, para assistir ao Psychedelic Furs e B-

52s. Mais tarde Olivia estava me apresentando para os amiguinhos de escola, dizendo: ‘Este é meu pai, ele é baterista aposentado’. Pura verdade, muito engraçado de se ouvir.”

Neil continuou: “Quarenta anos com uma banda, três jovens rapazes que cresceram juntos na música e na vida, passando por todas as coisas que a música e a vida podem jogar em alguém. E o tempo todo estávamos fazendo o que queríamos, do jeito que queríamos fazer. Essa é a qualidade da qual mais me orgulho, de verdade – apenas pudemos nos colocar como um exemplo, diante do que parece frequentemente um entretenimento corporativo fabricado. Em resumo, mostramos que é possível construir uma carreira na música sem abandonar – ou vender – nossa alma. Só é preciso ser determinado. E, é claro, ter sorte.

“Agora, depois de 50 anos de devoção a bater em coisas com baquetas, me sinto orgulhoso, grato e satisfeito. A realidade é que meu estilo

como baterista é amplamente um esforço atlético, e não me causa tristeza perceber que, como todos os atletas, há um momento de... se retirar do jogo. Sem dúvida prefiro deixar de lado a encarar a aflição descrita na nossa canção ‘Losing It’. Nos dois versos da música, uma bailarina e um escritor que estão envelhecendo encaram seus talentos se perdendo com dor e desespero (‘Sadder still to watch it die/ Than never to have known it’ – ‘Mais triste ver isso morrer/ Do que nunca ter conhecido’).

“É preciso saber quando se está no topo da própria montanha, creio eu. Talvez não o cume, mas o mais alto que se pode chegar. Penso numa frase de Buddy Rich que usei num livro, Roadshow, sobre nossa turnê R30, longos dez anos atrás. No final da vida,

perguntaram a Buddy Rich se ele se considerava o maior baterista do mundo, e ele deu uma resposta inspiradora: ‘Vamos colocar desse modo: tenho essa ambição. A grandeza não é de fato alcançada. Alcança-se certa quantidade de excelência, e se levar isso a sério de verdade, vai continuar tentando ser ótimo. Nunca cheguei a um ponto da minha carreira em que estivesse totalmente satisfeito com o que fiz, mas continuo tentando’.

“Nos últimos tempos anotei outra ótima frase, desta vez de Artie Shaw. Como muitos leitores vão saber, ele foi um renomado líder de big band e clarinetista que ficou famoso quando desistiu de tocar aos 44 anos. Esses argumentos finais da carreira dele realmente fazem sentido para mim agora: ‘Eu tinha que ser melhor, cada vez melhor. Sempre podia ser melhor. Quando desisti, foi porque não poderia fazer melhor’.”

Não havia necessidade de se provar mais nada, era a hora para Geddy, Alex e Neil repartirem mais tempo e esforço com a normalidade. Seja lá o que planejassem fazer para seguir em frente, nunca mais haveria alguma coisa como Rush in Rio, mas aquelas montanhas particulares a que Neil se referiu, bem, essas já haviam sido conquistadas.

“Apenas somos naturalmente assim, de qualquer forma”, acredita Alex, confiante de que ele, Geddy e Neil nunca fizeram o tipo que espirala fora de controle assim que as luzes se apagam. “Vejo muitas pessoas com seguranças e toda essa bobagem de celebridade, e conseguimos

ficar fora disso. Assim que começa a se cercar de pessoas como essas, que ficam dizendo o tempo todo o quanto você é importante, passa a acreditar. É um caminho sem volta. Mas nós

todos celebramos o fato de que somos caras bastante normais. Sabe, me casei quando era jovem, apresentei Geddy à esposa dele quando éramos adolescentes, tivemos filhos cedo. Como eu disse, tenho netos que adoro e são a coisa mais importante na minha vida. Amo o fato de poder ser avô e lhes dar todo o meu amor e passar todo o tempo que posso com eles. Aí está a minha perspectiva, e é muita sorte poder viver algo assim.

"E é raro, entendo isso", continua Alex. "Reconheço e aprecio o quanto é especial e fantástico. Adoro tocar ao vivo, mas não é a coisa mais importante da minha vida, e não acho que qualquer um de nós pense que seja o mais importante. Talvez seja o que torne tudo bem normal. Não é uma coisa da qual dependemos ou de que precisamos para alimentar nossos egos ou algum tipo de desejo louco que possamos ter. Temos orgulho do que fizemos, trabalhamos duro, estabelecemos um alto nível e grandes objetivos para nós enquanto músicos. Sempre fizemos isso – é bom ir para o trabalho e fazer algo bem-feito, faz a gente se sentir muito bem. Mas é ainda melhor ir para casa depois do trabalho."

Discografia

Algumas observações: coloquei o maior nível de detalhamento para os álbuns de estúdio, e um pouco menos para os álbuns ao vivo e compilações. Além disso, esta é a discografia lançada nos Estados Unidos, com as posições nas paradas norte-americanas, certificações norte-americanas e, quando chegarmos aos singles, também cito apenas aqueles oficiais lançados nos EUA (exceto o importantíssimo lançamento independente de estreia).

Não há Lado A e Lado B porque todos esses discos foram lançados originalmente depois da troca de vinil para CD. Quando possível, me empenhei em reduzir a repetição (por exemplo, para álbuns ao vivo que foram lançados tanto no formato em áudio quanto em vídeo). Os números de catálogo são originais, assim como as edições – não separei em primeira, segunda ou terceira edição em CD, remasterizações, gravações para audições especiais, entre outros.

Resumindo, a ideia era limitar à discografia central e relevante (assim como, sim, a videografia). Tudo que foi lançado apenas no formato digital (sem versão física) também não está incluso. Além disso, deixei de lado a posição nas paradas para vídeos e DVDs. Pensei que a única posição nas paradas que ainda detém algum significado para ser mencionada é a Billboard 200 para álbuns. Mais uma coisa – e tenho certeza de que haverá outros desses gremlins por aí – originalmente e depois ocasionalmente, aparece escrito “Freewill” e outras vezes “Free Will”.

ÁLBUNS DE ESTÚDIO

Roll the Bones

(Atlantic 82293-2, 3 de setembro de 1991)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #3
Certificação RIAA nos EUA: Platina
Produzido por: Rupert Hine e Rush

1. Dreamline 4:38;
2. Bravado 4:35;
3. Roll the Bones 5:30;
4. Face Up 3:54;
5. Where's My Thing? (Parte IV, Gangster of Boats Trilogy) 3:49;
6. The Big Wheel 5:13;
7. Heresy 5:26; 8. Ghost of a Chance 5:19;
9. Neurotica 4:40; 10. You Bet Your Life 5:00

Observações: Lançado em vinil apenas em alguns territórios.

Counterparts

(Atlantic 7 82528-2, 19 de outubro, 1993)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #2
Certificação RIAA nos EUA: Ouro
Produzido por: Peter Collins e Rush

1. Animate 6:04;

2. Stick It Out 4:30;
3. Cut to the Chase 4:47;
4. Nobody's Hero 4:59;
5. Between Sun & Moon 4:39;
6. Alien Shore 5:46;
7. The Speed of Love 5:01;
8. Double Agent 4:51;
9. Leave That Thing Alone 4:06;
10. Cold Fire 4:29;
11. Everyday Glory 5:11

Observações: Lançado em vinil apenas em alguns territórios.

Test for Echo
(Atlantic 7 82925-2, 10 de setembro de 1996)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #5
Certificação RIAA nos EUA: Ouro
Produzido por: Peter Collins e Rush

1. Test for Echo 5:56;
2. Driven 4:27;
3. Half the World 3:41;
4. The Color of Right 4:48;
5. Time and Motion 5:04;
6. Totem 5:00;
7. Dog Years 4:56;
8. Virtuality 5:43;
9. Resist 4:22;
10. Limbo 5:28;

11. Carve Away the Stone 4:05
Observações: Último álbum do Rush lançado nos EUA em fita cassete.

Vapor Trails
(Atlantic 83531-2, 14 de maio de 2002)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #6
Certificação RIAA nos EUA: n/a
Produzido por: Rush e Paul Northfield

1. One Little Victory 5:08;
2. Ceiling Unlimited 5:28;
3. Ghost Rider 5:41;
4. Peaceable Kingdom 5:23;
5. The Stars Look Down 4:28;
6. How It Is 4:05;
7. Vapor Trail 4:57;
8. Secret Touch 6:34;
9. Earthshine 5:38;
10. Sweet Miracle 3:40;
11. Nocturne 4:49;
12. Freeze (Parte IV de “Fear”) 6:21;
13. Out of the Cradle 5:03

Observações: Lançado nos Estados Unidos também como LP duplo (83531-1) e no exterior em fita cassete (83531-4).

Snakes & Arrows
(Atlantic 135484-2, 1º de maio de 2007)

Posição mais alta nas paradas dos EUA: #3
Certificação RIAA nos EUA: n/a
Produzido por: Nick Raskulinecz e Rush

1. Far Cry 5:21;
2. Armor and Sword 6:36;
3. Workin' Them Angels 4:47;
4. The Larger Bowl (a Pantoum) 4:07;
5. Spindrift 5:24;
6. The Main Monkey Business 6:01;
7. The Way the Wind Blows 6:28;
8. Hope 2:03; 9. Faithless 5:31;
9. Bravest Face 5:12;
10. Good News First 4:51;
11.Malignant Narcissism 2:17;
13. We Hold On 4:13

Observações: Lançado também em edição bônus para o Walmart e como álbum duplo em vinil (79980-1).

Clockwork Angels
(Roadrunner 1686-176562, 12 de junho de 2012)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #2
Certificação RIAA nos EUA: n/a
Produzido por: Rush e Nick Raskulinecz
1. Caravan 5:40;
2. BU2B 5:10;
3. Clockwork Angels 7:31;
4. The Anarchist 6:52;

5. Carnies 4:52;
6. Halo Effect 3:14;
7. Seven Cities of Gold 6:32;
8. The Wreckers 5:01;
9. Headlong Flight 7:20;
10. BU2B2 1:28;
11. Wish Them Well 5:25;
12. The Garden 6:59

Observações: Também lançado como LP duplo nos Estados Unidos (1686-17656-1) e um pacote especial da revista Classic Rock incluindo uma revista de 132 páginas mais CD na íntegra.

ÁLBUNS AO VIVO

Different Stages
(Atlantic 83122-2, 10 de novembro de 1998)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #35
Certificação RIAA nos EUA: Ouro
CD1:
1. Dreamline
2. Limelight
3. Driven
4. Bravado
5. Animate
6. Show Don’t Tell
7. The Trees
8. Nobody’s Hero

9. Closer to the Heart
10. 2112
CD2:
1.Test for Echo
2. The Analog Kid
3. Freewill
4. Roll the Bones
5. Stick It Out
6. Resist
7. Leave That Thing Alone
8. The Rhythm Method
9. Natural Science
10. Force Ten
11. The Spirit of Radio
12. Tom Sawyer
13. YYZ
CD3:
1. Bastille Day
2. By-Tor & the Snow Dog
3. Xanadu
4. A Farewell to Kings
5. Something for Nothing
6. Cygnus X-1
7. Anthem
8. Working Man
9. Fly by Night
10. In the Mood
11. Cinderella Man

Rush in Rio

(Atlantic 83672-2, 21 de outubro de 2003)

Posição mais alta nas paradas dos EUA: #33

Certificação RIAA nos EUA: Ouro

CD1:

1. Tom Sawyer
2. Distant Early Warning
3. New World Man
4. Roll the Bones
5. Earthshine
6. YYZ
7. The Pass
8. Bravado
9. The Big Money
10. The Trees
11. Free Will
12. Closer to the Heart
13. Natural Science

CD2:

1. One Little Victory
2. Driven
3. Ghost Rider
4. Secret Touch
5. Dreamline
6. Red Sector A
7. Leave That Thing Alone
8. O Baterista
9. Resist

10. 2112

CD3:
1. Limelight
2. La Villa Strangiato
3. The Spirit of Radio
4. By-Tor & the Snow Dog
5. Cygnus X-1
6. Working Man
7. Between Sun & Moon
8. Vital Signs

Snakes & Arrows Live
(Atlantic 442620-2, 15 de abril de 2008)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #18
Certificação RIAA nos EUA: n/a

CD1:
1. Limelight
2. Digital Man
3. Entre Nous
4. Mission
5. Freewill
6. The Main Monkey Business
7. The Larger Bowl
8. Secret Touch
9. Circumstances
10. Between the Wheels
11. Dreamline

12. Far Cry
13. Workin’ Them Angels
14. Armor and Sword

CD2:
1. Spindrift
2. The Way the Wind Blows
3.Subdivisions
4. Natural Science
5. Witch Hunt
6. Malignant Narcissism – De Slagwerker
7. Hope
8. Distant Early Warning
9. The Spirit of Radio
10. Tom Sawyer
11. One Little Victory
12. A Passage to Bangkok
13. YYZ

Grace Under Pressure 1984 Tour
(Mercury B0013252-02, 11 de agosto de 2009)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: n/a
Certificação RIAA nos EUA: n/a

1. Intro
2. The Spirit of Radio
3. The Enemy Within
4. The Weapon
5. Witch Hunt

6. New World Man
7. Distant Early Warning
8. Red Sector A
9. Closer to the Heart
10. YYZ/2112: The Temples of Syrinx/Tom Sawyer
11. Vital Signs 12. Finding My Way/In the Mood

Observações: Relançamento de CD de áudio que apareceu na primeira vez no box Replay X3.

Moving Pictures: Live 2011
(Roadrunner 016861766016, 8 de novembro de 2011)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: n/a
Certificação RIAA nos EUA: n/a

1. Tom Sawyer
2. Red Barchetta
3. YYZ
4. Limelight
5. The Camera Eye
6. Witch Hunt — Parte III de “Fear”
7. Vital Signs

Observações: Relançado apenas em formato digital e vinil.

Time Machine: Live in Cleveland 2011
(Roadrunner 1686-176655, 8 de novembro de 2011)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #54
Certificação RIAA nos EUA: n/a

CD1:

1. The Spirit of Radio
2. Time Stand Still
3. Presto
4. Stick It Out
5. Workin’ Them Angels
6. Leave That Thing Alone
7. Faithless
8. BU2B
9. Free Will
10. Marathon
11. Subdivisions
12. Tom Sawyer
13. Red Barchetta
14. YYZ
15. Limelight

CD2:

1. The Camera Eye
2. Witch Hunt
3. Vital Signs
4. Caravan
5. Moto Perpetuo (Featuring Love for Sale)
6. O’Malley’s Break
7. Closer to the Heart
8. 2112: Overture/ The Temples of Syrinx
9. Far Cry
10. La Villa Strangiato
11. Working Man

Clockwork Angels Tour
(Anthem/Zoe Vision 1686-175982, 19 de novembro de 2013)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #33
Certificação RIAA nos EUA: n/a
CD1:
1. Subdivisions
2. The Big Money
3. Force Ten
4. Grand Designs
5. The Body Electric
6. Territories
7. The Analog Kid
8. Bravado
9. Where's My Thing?/Here It Is! (solo de bateria)
10. Far Cry

CD2:
1. Caravan
2. Clockwork Angels
3. The Anarchist
4. Carnies
5. The Wreckers
6. Headlong Flight/Drumbastica
7. Peke's Repose (solo de guitarra)/Halo Effect
8. Seven Cities of Gold
9. Wish Them Well
10. The Garden
CD3:

1. Dreamline
2. The Percussor (I) Binary Love Theme (II) Steambanger's Ball (solo de bateria)
3. Red Sector A
4. YYZ
5. The Spirit of Radio
6. Tom Sawyer
7. 2112: Overture/The Temples of Syrinx/Grand Finale
8. Limelight (gravação da passagem de som)
9. Middletown Dreams
10. The Pass
11. Manhattan Project

R40 Live

(Anthem/Zoe 01143-38256-02, 20 de novembro de 2015)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #24
Certificação RIAA nos EUA: n/a

CD1:
1. The World Is... The World Is...
2. The Anarchist
3. Headlong Flight
4. Far Cry
5. The Main Monkey Business
6. How It Is
7. Animate
8. Roll the Bones
9. Between the Wheels
10. Losing It

11. Subdivisions

CD2:

1. Tom Sawyer
2. YYZ
3. The Spirit of Radio
4. Natural Science
5. Jacob’s Ladder
6. Hemispheres: Prelude
7. Cygnus X-1/The Story So Far (solo de bateria)
8. Closer to the Heart
9. Xanadu
10. 2112: Overture/The Temples of Syrinx/Presentation/Grand Finale

CD3:

1. Mel’s Rockpile
2. Lakeside Park/Anthem
3. What You’re Doing/Working Man
4. One Little Victory
5. Distant Early Warning
6. Red Barchetta
7. Clockwork Angels
8. The Wreckers
9. The Camera Eye
10. Losing It

COMPILAÇÕES SELECIONADAS

Chronicles

(Mercury P2 38936, 4 de setembro de 1990)

Posição mais alta nas paradas dos EUA: #51

Certificação RIAA nos EUA: Platina dupla

CD1:

1. Finding My Way
2. Working Man
3. Fly by Night
4. Anthem
5. Bastille Day
6. Lakeside Park
7. 2112: (a) Overture (b) The Temples of Syrinx
8. What You’re Doing (ao vivo)
9. A Farewell to Kings
10. Closer to the Heart
11. The Trees
12. La Villa Strangiato
13. Freewill
14. The Spirit of Radio

CD2:

1. Tom Sawyer
2. Red Barchetta
3. Limelight
4. A Passage to Bangkok (ao vivo)
5. Subdivisions
6. New World Man
7. Distant Early Warning
8. Red Sector A

9. The Big Money
10. Manhattan Project
11. Force Ten
12. Time Stand Still
13. Mystic Rhythms (ao vivo)
14. Show Don’t Tell

Retrospective I: 1974-1980
(Mercury 314 534 909-2, 6 de maio 1997)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: n/a
Certificação RIAA nos EUA: n/a

1. The Spirit of Radio
2. The Trees
3. Something for Nothing
4. Freewill
5. Xanadu
6. Bastille Day
7. By-Tor & the Snow Dog
8. Anthem
9. Closer to the Heart
10. 2112: Overture
11. The Temples of Syrinx
12. La Villa Strangiato
13. Fly by Night
14. Finding My Way

Retrospective II: 1980-1987
(Mercury 314 534 910-2, 3 de junho de 1997)

POSIÇÃO MAIS ALTA NAS PARADAS DOS EUA: n/a
CERTIFICAÇÃO RIAA NOS EUA: n/a

1. The Big Money
2. Red Barchetta
3. Subdivisions
4. Time Stand Still
5. Mystic Rhythms
6. The Analog Kid
7. Distant Early Warning
8. Marathon
9. The Body Electric
10. Mission
11. Limelight
12. Red Sector A
13. New World Man
14. Tom Sawyer
15. Force Ten

The Spirit of Radio: Greatest Hits 1974-1987

(Mercury 440 063 335-2, 11 de fevereiro de 2003)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #167
Certificação RIAA nos EUA: Ouro

1. Working Man
2. Fly by Night
3. 2112: Overture/The Temples of Syrinx
4. Closer to the Heart
5. The Trees
6. The Spirit of Radio

7. Freewill
8. Limelight
9. Tom Sawyer
10.Red Barchetta
11. New World Man
12. Subdivisions
13. Distant Early Warning
14. The Big Money
15. Force Ten
16. Time Stand Still

Observações: Uma edição limitada dessa coletânea incluiu “Mystic Rhythms” como faixa bônus mais versões em DVD de “Closer to the Heart”, “Tom Sawyer”, “Subdivisions” e “The Big Money”. Também havia encarte com as letras das 16 faixas.

Gold
(Mercury B0006322-02, 25 de abril de 2006)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: n/a
Certificação RIAA nos EUA: n/a

Observações: Gold é essencialmente uma reembalagem de Retrospective I e Retrospective II, trocando “Something for Nothing” por “Working Man”.

Retrospective III: 1989-2008
(Atlantic 515813-2, 3 de março de 2009)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #160
Certificação RIAA nos EUA: n/a

1. One Little Victory (remix)
2. Dreamline
3. Workin’ Them Angels
4. Presto
5. Bravado
6. Driven
7. The Pass
8. Animate
9. Roll the Bones
10. Ghost of a Chance (ao vivo)
11. Nobody’s Hero
12. Leave That Thing Alone
13. Earthshine (remix)
14. Far Cry

Observações: Uma versão deluxe também foi incluída com um DVD. As faixas são:

1. Stick It Out
2. Nobody’s Hero
3. Half the World
4. Driven
5. Roll the Bones
6. Show Don’t Tell
7. The Pass
8. Superconductor
9. Far Cry
10. Malignant Narcissism
11. The Seeker (ao vivo)
12. Secret Touch

13. Resist (ao vivo), mais uma entrevista bônus e “Tom Sawyer” ao vivo.

Working Men

(Atlantic 7567895641, 17 de novembro de 2009)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: n/a
Certificação RIAA nos EUA: n/a

1. Limelight
2. The Spirit of Radio
3. 2112
4. Freewill
5. Dreamline
6. Far Cry
7. Subdivisions
8. One Little Victory
9. Closer to the Heart
10. Tom Sawyer
11. Working Man
12. YYZ

Observações: Working Men foi lançado em CD e DVD e essencialmente é uma compilação de Rush in Rio, R30 e Snakes & Arrows Live. Apenas “One Little Victory” não havia sido lançada antes.

Icon

(Mercury B0014654-12, 31 de agosto de 2010)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: n/a
Certificação RIAA nos EUA: n/a
1. Working Man

2. Fly by Night
3. The Necromancer
4. The Twilight Zone
5. Closer to the Heart
6. Circumstances
7. Freewill
8. Limelight
9. The Analog Kid
10. Red Sector A
11. Marathon
12. Force Ten

Icon 2
(Mercury B0015674-02, 29 de julho de 2011)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: n/a
Certificação RIAA nos EUA: n/a

CD1:
1. Working Man
2. Fly by Night
3. The Necromancer
4. The Twilight Zone
5. Closer to the Heart
6. Circumstances
7. Freewill
8. Limelight
9. The Analog Kid
10. Red Sector A

11. Marathon
12. Force Ten

CD2:

1. Bastille Day
2. 2112
3. The Spirit of Radio
4. Tom Sawyer
5. La Villa Strangiato
6. Closer to the Heart
7. New World Man
8. Vital Signs
9. The Big Money
10. Mystic Rhythms
11. Time Stand Still

Observações: O CD1 é o *Icon* original do ano anterior; o CD2 consiste em faixas ao vivo.

SINGLES SELECIONADOS

Os singles talvez sejam o departamento que mais nos lembra de que se trata de uma discografia dos EUA. Também, sendo a era do CD, tornaram-se um instrumento para divulgações promocionais exclusivas, já que o CD comercial de formato single na América do Norte era raramente explorado (e de modo algum pelo Rush), em contraponto a, digamos, o Reino Unido e a Europa, com seus EPs finos e engraçados. Pensei que ainda assim seria um exercício interessante, contudo, porque demonstra as faixas que eram

enviadas para as rádios. Mais uma vez, excluí alguns itens que pareciam repetitivos ou mudavam pouco, assim como os CDRs.

Singles em vinil de 7”

Caravan/BU2B (527398-7) edição limitada; vinil branco

Singles em cassete

Ghost of a Chance/Where’s My Thing?, entrevista (4-87498)

Nobody’s Hero/Stick It Out (4-87267)

Singles em CD

Dreamline (PRCD 4120 2)

Where’s My Thing? (PRCD 4126 2)

Roll the Bones (PRCD 4260 2)

Ghost of a Chance (edit), Ghost of a Chance (PRCD 4458 2)

Bravado (PRCD 4580 2)

Stick It Out (PRCD 5314 2)

Nobody’s Hero (PRCD 5430 2)

Double Agent (PRCD 5431 2)

Nobody’s Hero (edit) (PRCD 5497 2)

Test for Echo (PRCD 6853 2)

Test for Echo (edit), Test for Echo (PRCD 6885 2)

Half the World (PRCD 6930 2)

Driven (PRCD 8009)

Virtuality (edit), Virtuality (PRCD 8139)

The Spirit of Radio, 2112 (PRCD 8690)

Closer to the Heart (PRCD 8804)

One Little Victory (PRCD 300749-2)

Secret Touch (PRCD 300863)

One Little Victory, Earthshine (PRCD 300857)

Sweet Miracle (PRCD 300930)

Rush in Rio Sampler (PRCD 301227) digipak

Resist (acústica) (P1ZOE 1279P)

Summertime Blues (PRCD 301512)

Tom Sawyer, R30 Overture, Working Man (011431082-9 PSI-01)

Far Cry (edit), Far Cry (PRCD 133692)

Spindrift (edit), Spindrift (PRCD 260476)

The Larger Bowl (PRCD 294844)

Workin' Them Angels (edit), Workin' Them Angels (live), Workin' Them Angels (PRCD 454780)

VIDEOGRAFIA

Chronicles

(Polygram PMV 082 765-3, 1990)

Certificação RIAA nos EUA: Platina

1. Closer to the Heart
2. The Trees
3. Limelight
4. Tom Sawyer (ao vivo)
5. Red Barchetta (ao vivo)
6. Subdivisions
7. Distant Early Warning
8. Red Sector A (ao vivo)
9. The Big Money
10. Mystic Rhythms
11. Time Stand Still
12. Lock and Key

Observações: Também lançado em LaserDisc (CDV 082 765-1) ao mesmo tempo que em DVD (827659), em maio de 2001. Duração: 63 minutos. A versão em DVD inclui duas faixas extras: “The Enemy Within” e “Afterimage”. O LaserDisc omite “Red Sector A”.

Rush in Rio
(Rounder 66825 1099 9, 21 de outubro de 2003)
Certificação RIAA nos EUA: 7x Platina

Observações: O mesmo que o CD exceto que o DVD omite “Between Sun & Moon” e “Vital Signs”, adicionando o documentário “The Boys in Brazil”, um filme de Andrew MacNaughtan, captação de múltiplos ângulos em MX de “YYZ”, “O Baterista” e “La Villa Strangiato”, mais easter eggs (o filme de “By-Tor” e “Anthem”).

R30: 30th Anniversary World Tour
(Rounder 01143-1083-9, 22 de novembro de 2005)
Certificação RIAA nos EUA: 5x Platina

DVD 1: R30 Overture: Finding My Way/Anthem/Bastille Day/A Passage to Bangkok/Cygnus X
1.Hemispheres
2.The Spirit of Radio
3. Force Ten
4. Animate
5. Subdivisions
6. Earthshine

7. Red Barchetta
8. Roll the Bones
9. The Seeker
10. Tom Sawyer
11. Dreamline
12. Between the Wheels
13. Mystic Rhythms
14. Der Trommler
15. Resist
16. Heart Full of Soul
17. 2112/Xanadu/Working Man
18. Summertime Blues
19. Crossroads
20. Limelight

DVD2: Entrevistas.
1. 1979: Hamilton, Ivor Wynne Stadium
2. 1981: Le Studio, Quebec
3. 1990: Artist of the Decade Interviews
4. 1994: Juno Hall of Fame Induction
5. 2002: Vapor Trails Tour Interview, the Anthem Vault
6. Fly by Night
7. Finding My Way (mpeg-1 do Rock Concert)
8. In the Mood (mpeg-1 do Rock Concert)
9. Circumstances
10. La Villa Strangiato
11. A Farewell to Kings
12. Xanadu

13. The Spirit of Radio (Passagem de som – 1979 Ivor Wynne Stadium)
14. Freewill (do Toronto Rocks — 2003)
15. Closer to the Heart (do Canada for Asia – 2005)

CD1/ 2: Mesma lista do DVD1
Observações: Lançado quatro anos depois em Blu-ray (01143-1132-9).

Replay X3
(Mercury B0006649-50, 13 de junho de 2006)
Certificação RIAA nos EUA: Platina dupla

Observações: Replay X3 é um relançamento dos DVDs de Exit... Stage Left, Grace Under Pressure Tour e A Show of Hands, apresentado com um remix de som 5.1 surround. Também inclui uma versão em áudio do box de Grace Under Pressure. Uma edição limitada de Replay X3 foi vendida com exclusividade pela rede de lojas Best Buy e continha quatro faixas bônus acrescentadas ao CD de áudio Grace Under Pressure Tour: “Limelight”, “Closer To the Heart”, “The Spirit of Radio” e “Tom Sawyer”.

Snakes & Arrows Live
(Rounder 01143-1124-9, 24 de novembro de 2008)
Certificação RIAA nos EUA: 5x Platina

Observações: Mesmo que a edição em CD com acréscimos.

No DVD1: What's That Smell estrelando Jerry Stiller, 2007 Tour Outtakes, What's That Smell outtakes, Far Cry – Alternate Cut com o vídeo do telão de fundo, The Way the Wind Blows – Alternate Cut com o vídeo do telão de fundo, Red Sector A da turnê R30. No DVD3: Oh, Atlanta! The Authorized Bootlegs. Ghost of a Chance, Red Barchetta, The Trees, 2112/The Temples of Syrinx.

Working Men

(Rounder 01143-1135-9, 17 de novembro de 2009)

Certificação RIAA nos EUA: n/a

Observações: O mesmo que a versão em CD.

Time Machine: Live in Cleveland 2011

(Roadrunner 01143-1156-9, 8 de novembro de 2011)

Certificação RIAA nos EUA: n/a

Observações: O mesmo que a versão em CD, mas com o seguinte material adicional:

1. Partes da gravação de History of Rush, episódios 2 e 17;
2. Tom Sawyer com o elenco de History of Rush, episódio 17;
3. Need Some Love ao vivo na Escola Secundária Laura Secord;
4. Anthem ao vivo em Passaic New Jersey.

Clockwork Angels Tour

(Anthem/Zoe Vision 01143-1153-9, 19 de novembro de 2013)

Observações: O mesmo que a versão em CD, mas com o seguinte material bônus: o filme documentário da turnê, "Can't

Stop Thinking Big", Behind the Scenes (apresentando Jay Baruchel), gravações do vídeo de introdução e pós-show, entrevista com Dwush, Family Goy, Family Sawyer, The Watchmaker (vídeo de introdução do segundo set), Office of the Watchmaker (video de pós-show).

R40 Live
(Anthem/Zoe 01143-38256-02, 20 de novembro de 2015)

Observações: O mesmo que a versão em CD, menos as quatro faixas bônus finais: "Clockwork Angels", "The Wreckers", "The Camera Eye" e "Losing It". Anúncios em vídeo de "No Country for Old Hens" e "Exit Stage Left".

ÁLBUNS SOLO SELECIONADOS

Victor – Victor
(Atlantic 82852-2, 9 de janeiro de 1996)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #99
Certificação RIAA nos EUA: n/a
Produzido por: Alex Lifeson

1. Don't Care 4:04;
2. Promise 5:44;
3. Start Today 3:48;
4. Mr. X 2:21;
5. At the End 6:07;
6. Sending Out a Warning 4:11;
7. Shut Up Shuttin' Up 4:02;

8. Strip and Go Naked 3:57;
9. The Big Dance 4:14;
10. Victor 6:25;
11. I Am the Spirit 5:31
Observações: Projeto solo de Alex Lifeson. Também lançado em fita cassete. Esse álbum também originou três singles promocionais em CD.

Geddy Lee – My Favorite Headache

(Atlantic 83384-2, 14 de novembro de 2000)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #52
Certificação RIAA nos EUA: n/a
Produzido por: Geddy Lee, Ben Mink, David Leonard

1. My Favorite Headache 4:45;
2. The Present Tense 3:25;
3. Window to the World 3:02;
4. Working at Perfekt 5:00;
5. Runaway Train 4:30;
6. The Angels' Share 4:33;
7. Moving to Bohemia 4:25;
8. Home on the Strange 3:46;
9. Slipping 5:06;
10. Still 4:30;
11. Grace to Grace 4:59

Observações: Também lançado em fita cassete. Esse álbum ainda deu origem a três singles promocionais em CD.

MISCELÂNEA

Feedback

(Atlantic 83728-2, 29 de junho de 2004)
Posição mais alta nas paradas dos EUA: #19
Certificação RIAA nos EUA: n/a
Produzido por: David Leonard e Rush

1. Summertime Blues 3:52;
2. Heart Full of Soul 2:52;
3. For What It's Worth 3:30;
4. The Seeker 3:27;
5. Mr. Soul 3:51;
6. Seven and Seven Is 2:53;
7. Shapes of Things 3:16;
8. Crossroads 3:27

Observações: Esse EP de covers também foi lançado nos EUA em vinil (83728-1).

Caderno de imagens anos 90

© tom wallace

© tom wallace

© tom wallace

Uma parada na turnê *Roll the Bones*, 3 de junho de 1992, no anfiteatro Irvine Meadows, em Irvine, Califórnia. O trio tocou no mesmo local na noite seguinte. A banda de abertura foi o Mr. Big.

coleção de martin popoff

Era *Roll the Bones* – credenciais de bastidores, canhotos de ingresso e um boné.

© arjan mulder

Dia 3 de maio de 1992, no Ahoy Sportpaleis, em Roterdã, Holanda. Foi o último show da perna europeia da turnê *Roll the Bones*. A banda

de abertura foi o Primus.

© ray wawrzyniak

Neil de bicicleta em Detroit, 26 de junho de 1992.

© ray wawrzyniak

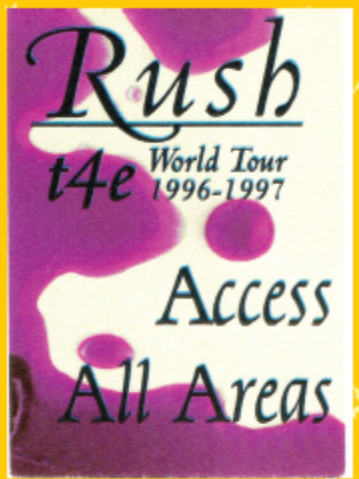
Alex se apresentando no Kumbaya Festival, 4 de setembro de 1994.

À ESQUERDA: Single promocional de "Nobody's Hero" lançado em CD.

ABAIXO: Single promocional de "Stick It Out" lançado em CD.

coleção de martin popoff

Show de *Counterparts* na arena San Diego Sports, em San Diego, Califórnia, 7 de fevereiro de 1994.

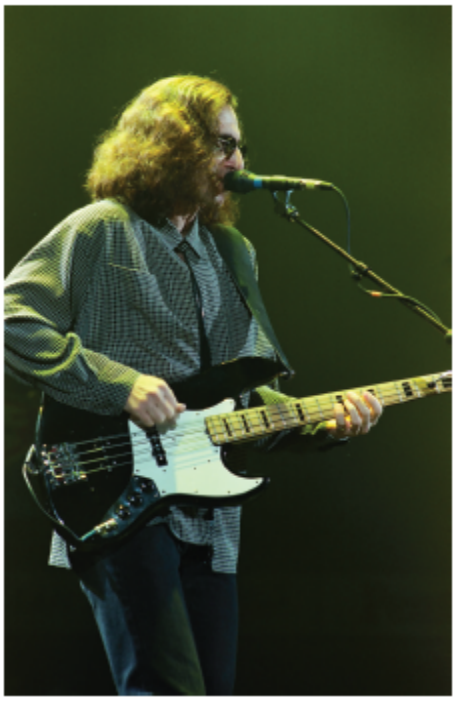


colecção de martin popoff

Itens de *Test for Echo*: boné, anúncio, cartão-postal, encarte do

álbum, single promocional e credencial de bastidores.

© tom wallace



© tom wallace

© tom wallace

Show da turnê *Test for Echo* na arena San Diego Sports,

23 de novembro de 1996.

© tom wallace

Show ao ar livre no Hospitality Point, em San Diego, 7 de maio de 1997.

© tom wallace

Single promocional em CD do álbum solo de Geddy, *My Favorite Headache.*

GEDDY LEE
HOME ON THE STRANGE
1. Album Version 3:45
2. Interview Footage :42
Produced by Geddy Lee, Ben Mink and David Leonard
Mixed and engineered by David Leonard
300520

collection of martin popoff

e martin popoff

Amostra promocional do álbum ao vivo *Different Stages.*

© steve truglio

© steve truglio

© steve truglio

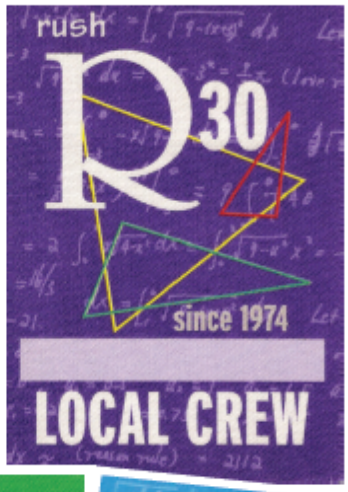
28 de junho de 2002, em Meadows Music Centre, Hartford, Connecticut. O primeiro show da banda depois do hiato de cinco

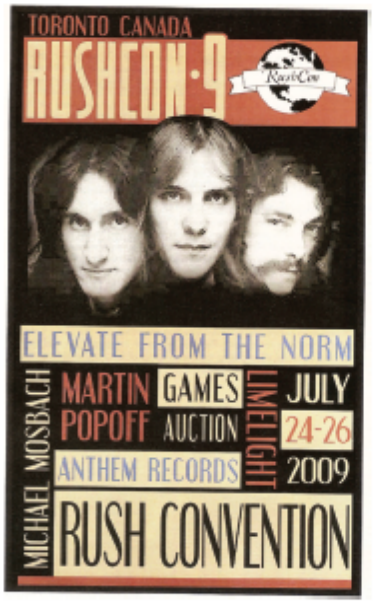
anos, após as perdas familiares trágicas de Neil Peart.

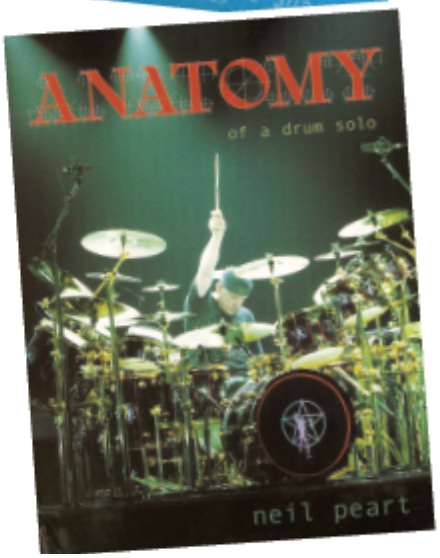
© steve truglio

Quarto show da turnê *R30*, 31 de maio de 2004, no Post-Gazette Pavilion em Burgettsown, Pensilvânia, subúrbio de Pittsburgh.

truglio







coleção de martin popoff

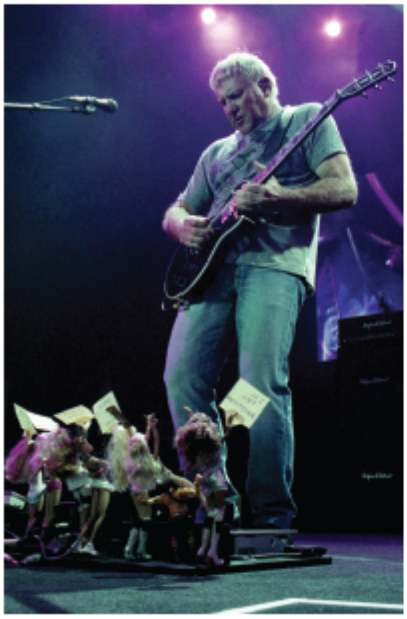
Itens da *R30*: pôster comemorativo, botton, amostra promocional e duas credenciais.

© patryk pigeon

15 de setembro de 2007 no Centre Bell, em Montreal, Quebec, Canadá.

© arjan mulder

17 de outubro de 2007, Ahoy Sportpaleis, em Roterdã, Holanda. Esse show, assim como o da noite anterior, foi gravado para o álbum e DVD ao vivo de *Snakes & Arrows*.



© steve truglio

13 de junho de 2007, no anfiteatro Hi-Fi Buys em Atlanta, Geórgia, Estados

ABAIXO: 19 de outubro de 2007, na arena Konig-Pilsener, em Oberhausen, Alemanha.

mulder

Atlanta, Geórgia, Estados Unidos. Foi o primeiro show da turnê *Snakes & Arrows*.

© arjan m

© patryk pigeon

© patryk pigeon

k pigeon

© patty

12 de junho de 2008, no Centre Bell, Montreal, Quebec, Canadá.

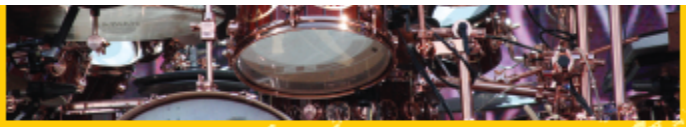
© donald gadziola

© donald gadziola

17 de julho de 2010, Air Canada Centre, Toronto, Ontário, Canadá.

© greg olma

5 de julho de 2010, Charter One Pavillon, Chicago, Illinois, Estados Unidos.



© greg olma

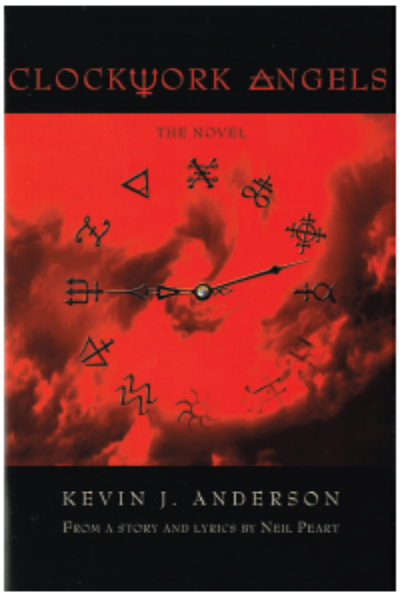
© greg olma

18 de junho de 2013, anfiteatro First Midwest Bank, Tinley Park, Illinois, Estados Unidos.

© gregolma

19 de junho de 2015, Air Canada Centre,

Toronto, Ontário, Canadá.



ACIMA: Cartão-postal da Rushcon 15. À DIREITA: Edição promocional de amostra do romance *Clockwork Angels – Anjos do Tempo*, de Kevin J. Anderson, com 32 páginas.

Itens da festa do estúdio para a audição da edição de 40º aniversário

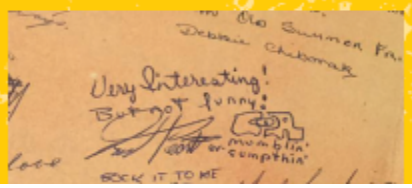
de *Hemispheres*.

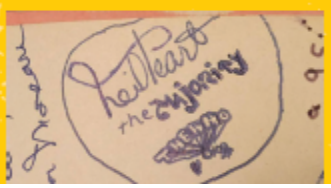
coleção de martin popoff

© trevor shaikin

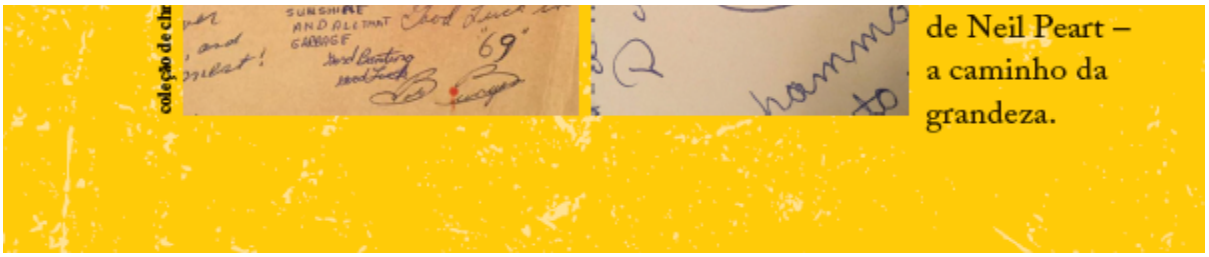
O último show do Rush na história, 1º de agosto de 2015, The Forum, Inglewood, Califórnia.

© trevor shaikin





Anotações do álbum de formatura do Ensino Médio



Créditos

ENTREVISTAS PARA O AUTOR

Tony Geranios, Geddy Lee, Alex Lifeson, Neil Peart, Howard Ungerleider, Steven Wilson

ENTREVISTAS PARA SAM DUNN E SCOT MCFADYEN

Liam Birt, Les Claypool, Peter Collins, Ray Danniels, Donna Halper, Rupert Hine, Geddy Lee, Alex Lifeson, Ben Mink, Glen Peart, Neil Peart, Kevin Shirley, Howard Ungerleider

FONTES ADICIONAIS

Allstar online music magazine. Entrevista com Geddy Lee e Alex Lifeson por Greg Edwards. 31 de outubro de 1996.

Bass Guitar. “Working, Man!” por J.D. Considine. Agosto/Setembro de 2004.

Bass Guitar. “Back to Basics” por J.D. Considine. Julho de 2007.

Bass Player. “Track by Track: Geddy Lee on Rush’s Vapor Trails” por Karl Coryat. Julho de 2002.

Bass Player. “Full Steam Ahead: Geddy Lee & Rush Transcend Time on Clockwork Angels” por Chris Jisi. Agosto de 2012.

Brave Words & Bloody Knuckles. “Sweet Miracles!” por Tim Henderson. Julho de 2002.

Canadian Musician. “The Whole Is Greater Than the Sum of Its Parts: An Interview with Neil Peart” por Peter Hamilton. Fevereiro de 1994.

Canadian Musician. “Rush Put Themselves to the ‘Test’ (And End Up Even Closer to the Heart)” por Paul Myers. Dezembro de 1996.

Classic Rock. “Following the Arrows” por Philip Wilding. Julho de 2007.

Classic Rock Revisited. Entrevista com Alex Lifeson por Jeb Wright. 2012.

Clockwork Angels tourbook. “The Future as Seen From the Past (Or: ‘Yesterday’s Tomorrowland’)” por Neil Peart. 2012.

Counterparts tourbook. “Reflections in a Wilderness of Mirrors” por Neil Peart. 1993.

Drumhead. “A Conversation with Neil Peart” por Jonathan Mover. Setembro/Outubro de 2007.

Drumhead. “Neil Peart Reflects on 50 Years of Hitting Things with Sticks” por Neil Peart. Dezembro de 2015.

Fireworks. “Rush: Working Like Clockwork − An Interview with Geddy Lee” por Phil Ashcroft. Julho/Agosto de 2012.

FYE.com. “Geddy Lee Discusses Feedback, the 30th Anniversary Tour and More!” por Brad Parmerter. 9 de julho de 2004.

Guitar for the Practicing Musician. “Alex Lifeson’s Attitude Adjustment” por Jon Chappell. Fevereiro de 1994.

Guitar One. “Alex Lifeson: Rock’s Gold Standard” por Mac Randall. Junho de 2007.

Guitar School. “Back to the Future: Alex Lifeson and Geddy Lee Return to Their Roots with Counterparts, Rush’s Nineteenth Album” por Matt Resnicoff. Março de 1994.

Guitar World. “Vital Signs” por Joe Bosso. Agosto de 2007.

Jam! Showbiz. “Ready to Test Echo on the Road” por John Sakamoto. 16 de outubro de 1996.

Las Vegas Review-Journal. “New Album of Covers, and Covers of Covers, Celebrates Band’s 30th Anniversary” por Doug Elfman. 16 de julho de 2004.

M Music & Musicians. “Full Steam” por Chris Neal. Junho de 2012.

Maclean’s. “Neil Peart on Introverts, Learning to Improvise and Why People Should Be Nicer to One Another” por Mike Doherty. 13 de agosto de 2012.

MediaAmerica Radio. “Rush: Up Close,” a three-hour radio interview/music profile, por Dan Neer. Janeiro/Fevereiro de 1994.

Metal Express Radio. Entrevista com Alex Lifeson por Mick Burgess. 21 de maio de 2012.

Modern Drummer. “Neil Peart: In Search of the Right Feel” por William F. Miller. Fevereiro de 1994.

Modern Drummer. “The Drums of Snakes & Arrows: What Went Into What Came Out” por Neil Peart. Agosto de 2007.

Modern Drummer. “An Interview with Neil Peart” por Ilya Stemkovsky. 40th Anniversary Issue. Janeiro de 2016.

MusicRadar.com. “Producer Nick Raskulinecz on Rush’s Clockwork Angels” por Joe Bosso. 11 de junho de 2012.

Needle. “Getting in Gear” por Philip Wilding. Junho de 2012.

NYDailyNews.com. “It’s Rush Hour Again” por Phil Roura. 9 de julho de 2007.

Powerkick: The Rock Drummer’s Quarterly. “Rush’s Neil Peart” Vol. 2, Nº 3. Verão de 1992.

Powerplay. “Rush: Groovy New Album Clockwork Angels Is a Revelation” por Mik Gaffney. #144. Julho de 2012.

Prog. “Angelic Upstarts” por Jerry Ewing. #26. Junho de 2012.

Rocky Mountain News. “Rush for Cover” por Michael Mehle. 28 de junho de 2004.

Roll the Bones radio special promo CD; entrevista com John Derringer. 1991.

Roll the Bones tourbook por Neil Peart. 1991.

SI. “‘Just a Few Years Ago We Were a Pariah, an Outcast Dinosaur, a Bunch of Weirdos’” por Willebrord Elsing. Junho de 1992.

Snakes & Arrows tourbook. “The Games of Snakes and Arrows: Prize Every Time” por Neil Peart. 2007.

SoundSpike.com. “Interview: Neil Peart of Rush by Don Zulaica”. 30 de julho de 2004.

St. Louis Post-Dispatch. “Trio Rolled the Dice and Came Up a Winner” por Roger Catlin. 11 de junho de 1992.

Toronto Sun. “‘I Miss My Buddies’: Geddy Lee Reflects on Rush and His Love of Bass” por Jane Stevenson. 21 de maior de 2019.

Total Guitar. “Track by Track: Rush Clockwork Angels” por Joe Bosso. Agosto de 2012.

Vapor Trails tourbook. “Behind the Fire − The Making of Vapor Trails” por Neil Peart. 2002.

WKSC-FM. Test for Echo world premiere. Entrevista com Rush por Jill Robinson. 5 de setembro de 1996.

WNEW. Roll the Bones CD launch. Entrevista com Geddy Lee e Alex Lifeson por Dan Neer. 29 de agosto de 1991.

World album premiere of Counterparts por Steve Warden. 14 de outubro de 1993.

Sobre o autor

Martin Popoff escreveu, não oficialmente, mais resenhas de discos do que qualquer outra pessoa na história da música, totalizando aproximadamente 7.900 resenhas em todos os gêneros musicais. Além disso, Martin escreveu 85 livros sobre hard rock, heavy metal, classic rock e coleção de discos. Ele foi editor--chefe durante 14 anos da agora extinta Brave Words & Bloody Knuckles, a principal publicação de metal do Canadá, e também contribuiu para Revolver, Guitar World, Goldmine, Record Collector, bravewords.com, lollipopmagazine.com e hardradio.com, além de ter inúmeras biografias de bandas e notas de encarte de gravadoras em seu currículo. Além disso, Martin foi um colaborador regular da Banger Films e trabalhou por dois anos como pesquisador no premiado documentário Rush: Beyond the Lighted Stage, na equipe de redação e pesquisa dos onze episódios de Metal Evolution e nos dez episódios de Rock Icons, ambos para a VH1 Classic. Martin também é o autor do infográfico original de gêneros do metal usado em Metal: A Headbanger's Journey e ao longo dos episódios de Metal Evolution. Martin atualmente reside em Toronto e pode ser contatado através do e-mail martinp@inforamp.net ou pelo site martinpopoff.com.

Belas
Letras